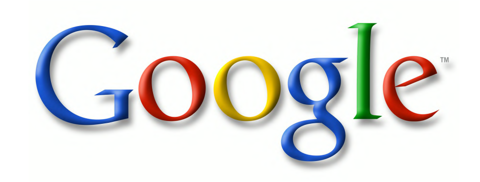
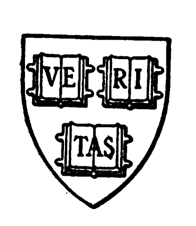
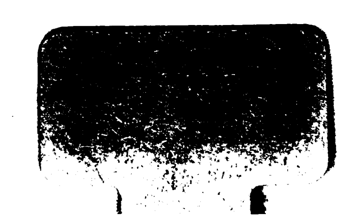




MORCEAUX CHOISIS

LEMAÎTRE


VE RI
TAS



[illegible]

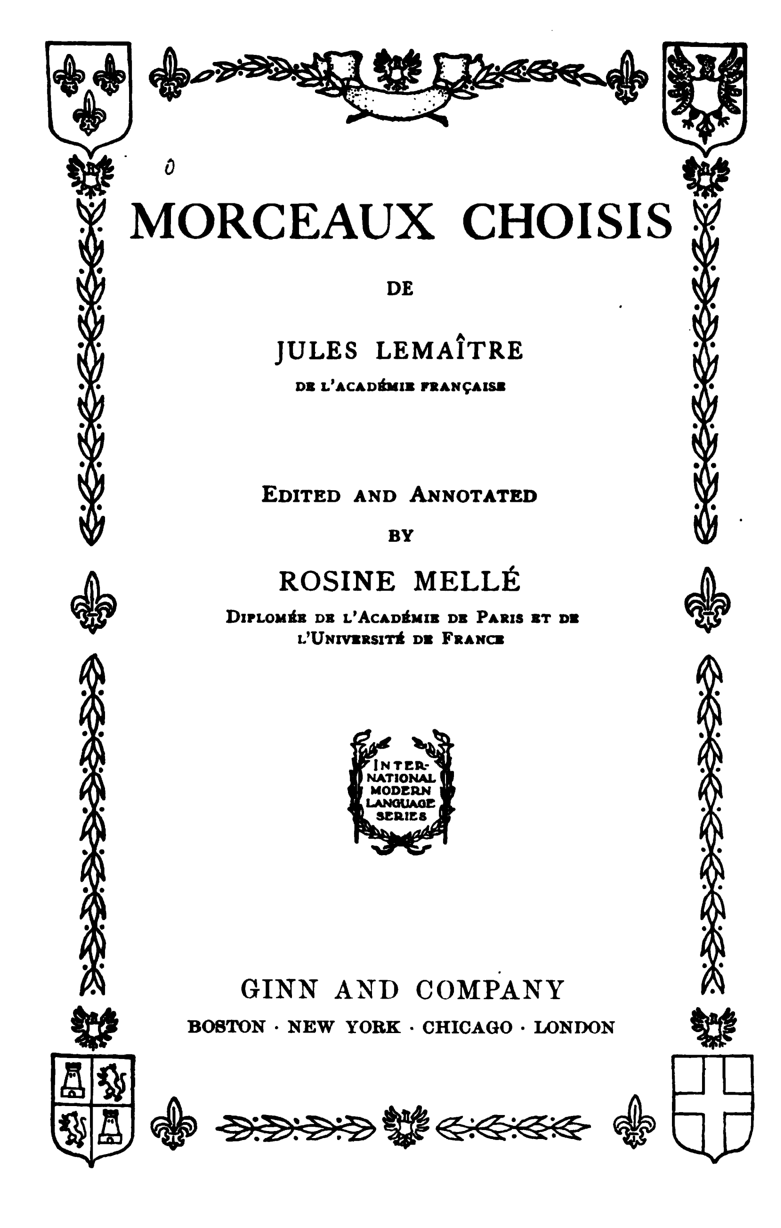
25
51

114

50
16
1
12/7

[illegible]

[illegible]



MORCEAUX CHOISIS

DE

JULES LEMAÎTRE

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

EDITED AND ANNOTATED

BY

ROSINE MELLÉ

DIPLOMÉE DE L'ACADÉMIE DE PARIS ET DE L'UNIVERSITÉ DE FRANCE

GINN AND COMPANY

BOSTON · NEW YORK · CHICAGO · LONDON

611.4

The Athenæum Press
GINN AND COMPANY · PRO-
PRIETORS · BOSTON · U.S.A.

N

Mademoiselle,

J'approuve entièrement le recueil que vous avez formé de morceaux choisis dans mes ouvrages, et j'en autorise la publication avec grand plaisir.

Agréez, mademoiselle, je vous prie, l'expression de mes sentiments respectueux.

Jules Lemaître

Paris, 25 février 1895

Mademoiselle Rosine Mellé ; à Ogontz-School.

MADEMOISELLE,

J'approuve entièrement le recueil que vous avez formé de morceaux choisis dans mes ouvrages, et j'en autorise la publication avec grand plaisir.

Agréez, Mademoiselle, je vous prie, l'expression de mes sentiments respectueux.

JULES LEMAÎTRE.

PARIS, *25 février 1895*.

Mademoiselle Rosine Mellé, à Ogontz-School.

PREFACE.

I FEEL very happy and proud to have the good fortune of introducing some of the works of Jules Lemaître to the American students of French. In the choice of them I have been guided by the interest which they can best afford to the readers. In the first part, *Critique littéraire*, I have chosen the essays on the French writers whose names ought to be familiar to every one, and who are the best representatives of the modern literary schools.

The first article on *Renan*, written in 1885, was the stepping-stone of Jules Lemaître's fame, which has been increasing ever since with wonderful rapidity. It then created a great sensation and revealed to the literary world that a new writer, full of the charming impulses of youth, extremely clever and witty, eager to understand everything, to enjoy everything, to see everything with his own eyes, and to judge for himself, had come to join their phalanx, and to introduce a new spirit into the old schools of criticism.

In the second part, *Critique dramatique*, I have chosen the critiques on Ibsen and Maeterlinck, because their names are well known here, and because it will be interesting to see how these men and their works appear when judged by a critic so essentially French in his education, his temperament, and his habits.

I should have liked to give a great many more of the exquisite *Billets du Matin*, and of the *Contes*, so simple, yet so beautiful, and written in the purest and most classic French, with a savor of the modern spirit, but space did not allow.

As for Jules Lemaître's plays, they are so modern in their subjects and in the characters they depict, that they could scarcely be presented in their entirety in such a book as this. The act of the play I have chosen, *Révoltée*, will, I hope, give the reader an idea of the liveliness of the dialogue, of the deep psychology of the characters, and of the sound morality always to be drawn from every one of his comedies.

With the author's permission I have shortened some of the articles or suppressed a few passages, such as the analysis of some of Maupassant's *Contes* or of Zola's novels, which could not have found place here.

In preparing the Notes, I have been guided by my experience of several years of teaching in America, and I have thought it best to translate, or, at least, to give the equivalent of many sentences and words which are used with a meaning different from that found in the ordinary dictionary. In such Jules Lemaître's writings abound. I have tried to be accurate in reference to biographical and literary allusions so often to be met with in his pages, and in this I have been helped by Jules Lemaître himself, who, either in writing or orally, has most kindly and obligingly answered my numerous questions. To him chiefly my thanks are due for the interest he has shown in the work, for the help he has given me, and for the "Introduction" he has so kindly prepared for this book.

I am also deeply indebted to Professor A. N. van Daell, of the Institute of Technology in Boston, for his valuable suggestions in reference to the notes, and his kind assistance in the laborious work of reading the proofs.

M. Paul Meyer has written a few notes for me on the subjects of which he is a master, and on the École des Chartes, where he is the *directeur*, and also on the Collège de France and on the Institut, to both of which he himself belongs.

It is also a pleasure for me to express here my best thanks to M. Adrien Baret, professor of English literature at the Sorbonne, and to M. G. de la Quesnerie, professor of English at the Lycée Saint-Louis, who have given me most valuable suggestions for some of the notes, and to Miss Mary A. Bryant, teacher of psychology and of English in Ogontz School.

CONTENTS.

CONTES.

BILLETS DU MATIN.

PIÈCES DE THÉÂTRE.

INTRODUCTION.

SUR LA CRITIQUE "IMPRESSIONNISTE."

. . . C'est dans un esprit de sympathie et d'amour qu'il convient d'aborder ceux de nos contemporains qui ne sont pas au-dessous de la critique. On devra d'abord analyser l'impression qu'on reçoit du livre ; puis on essayera de définir l'auteur, on décrira "sa forme," on dira quel est son tempérament, ce que lui est le monde et ce qu'il y cherche de préférence, quel est son sentiment sur la vie, quelle est l'espèce et quel est le degré de sa sensibilité, enfin comment il a le cerveau fait. Bref on tâchera de déterminer, après l'impression qu'on a reçue de lui, l'impression que lui-même reçoit des choses. On arrive alors à s'identifier si complètement avec l'écrivain qu'on aime que, lorsqu'il commet de trop grosses fautes, cela fait de la peine, une peine réelle ; mais en même temps on voit si bien comment il s'y est laissé aller, comment ses défauts font partie de lui-même, qu'ils paraissent d'abord inévitables et comme nécessaires, et bientôt mieux qu'excusables, amusants.

Car ce qu'il y a d'intéressant, en dernière analyse, dans une œuvre d'art, c'est la transformation et même la déformation du réel par un esprit ; c'est cet esprit même, pourvu qu'il soit hors de pair :

> Et ce qu'on aime en vous, madame, c'est vous-même.

. . . J'ai beaucoup de peine à manier les idées générales, ou même à répéter celles d'autrui. C'est un effort que je ne puis

faire tous les jours. M. Brunetière,[1] lui, n'a que des idées générales ; d'impressions, presque pas ; des sensations jamais. Il est incapable, ce semble, de considérer une œuvre, quelle qu'elle soit, grande ou petite, sinon dans ses rapports avec un groupe d'autres œuvres, dont la relation avec d'autres groupes, à travers le temps et l'espace, lui apparaît immédiatement ; et ainsi de suite. Toute une philosophie et l'histoire littéraire et, à la fois, toute une esthétique et toute une éthique, sont visiblement impliquées dans les moindres de ses jugements. Don merveilleux ! Tandis qu'il lit un livre, il pense, pourrait-on dire, à tous les livres qui ont été écrits depuis le commencement du monde. Il ne touche rien qu'il ne le classe, et pour l'éternité.

J'admire du bon cœur la majesté d'une telle critique. Si tel de ses jugements particuliers paraît "étroit," comme on dit, ce n'est que par une illusion ou un jeu de mots : car toute une conception de l'esprit humain et de la destinée humaine tient dans l'ampleur sous-entendue de ses considérants. Oui, cela est beau.

Mais en voici le rachat. Quelle tristesse ce doit être de ne plus pouvoir ouvrir un livre sans se souvenir de tous les autres et sans l'y comparer ! Juger toujours, c'est peut-être ne jamais jouir. Je ne serais pas étonné que M. Brunetière fût devenu réellement incapable de "lire pour son plaisir." Il craindrait d'être dupe. Il croirait même commettre un péché. Là est notre revanche à nous. Cela nous est égal de nous tromper en aimant ce qui nous plaît ou nous amuse, et d'avoir à sourire demain de nos admirations d'aujourd'hui. Consentant au plaisir, nous consentons à l'erreur. Mais d'abord, nos erreurs sont sans conséquence ; elles ne sont pas liées entre elles ; elles ne portent que sur des cas particuliers : au lieu que, si d'aventure M. Brunetière se trompait, ce serait effroyable : car, outre que son erreur aurait été sans plaisir, elle serait sans recours, ni remède ; elle serait totale et irréparable ; ce serait

un écroulement de tout lui-même. Or, il ne se trompe point, sans doute; mais enfin, qui le jurerait?

Et ne dites pas non plus que la critique personnelle, la critique impressionniste, la critique voluptueuse, comme vous voudrez l'appeler, est bien pauvre vraiment, et bien mesquine, comparée à l'autre critique, à celle qui fait entrer le ressouvenir des siècles dans chacune de ses appréciations. Lire un livre pour en jouir, ce n'est pas le lire pour oublier le reste, mais c'est laisser ce reste s'évoquer librement en nous, au hasard charmant de la mémoire; ce n'est pas couper une œuvre de ses rapports avec le demeurant de la production humaine, mais c'est accueillir avec bienveillance tous ces rapports, n'en point choisir et presser un aux dépens des autres, respecter le charme propre du livre que l'on tient, et lui permettre d'agir en nous. . . . Et comme, au bout du compte, ce qui constitue ce charme, ce sont toujours des réminiscences de choses senties et que nous *reconnaissons;* comme notre sensibilité est un grand mystère, que nous ne sommes sensibles que parce que nous sommes au milieu du temps et de l'espace, et que l'origine de chacune de nos impressions se perd dans l'infini des causes et dans le plus impénétrable passé, on peut dire que l'univers nous est aussi présent dans nos naïves lectures qu'il l'est au critique-juge dans ses défiantes enquêtes. . . .

. . . Jugerai-je d'après les règles ou d'après mon plaisir? Car il y a pour le moins deux façons d'entendre la critique des œuvres littéraires.

Dans le premier cas, on cherche si l'œuvre se conforme aux lois provisoirement "nécessaires" du genre auquel elle appartient, ou simplement aux exigences ou habitudes de l'esprit et du goût latin; et, d'autres fois, si elle se conforme aux intérêts de la moralité publique et de la conservation sociale. Ou bien, quand l'œuvre est d'importance et qu'on veut "élever ses vues," on s'efforce de la situer historiquement dans une série de pr-

ductions écrites ; ou l'on recherche quel moment elle marque dans le développement, la dégénérescence ou la transformation d'un genre, — les genres étant considérés comme je ne sais quoi de vivant et d'organique, qui existerait indépendamment des œuvres particulières et des cerveaux où elles ont été conçues : abstractions végétatives, qui ont des troncs et qui poussent des branches ; entités réalisées à la manière scolastique. . . .

Cette critique-là, qui n'est qu'une idéologie, exclut presque entièrement la volupté qui naît du contact plein, naïf, et comme abandonné, avec l'œuvre d'art. Elle nous demande, en outre, de continuels actes de foi. Et elle suppose chez ceux qui la pratiquent, une grande superbe intellectuelle, une extrême surveillance de soi, et comme une terreur de jouir d'autres choses que des démarches, jeux et prouesses dialectiques de son propre esprit. On m'a rapporté que l'écrivain incroyablement vivace et impétueux qui représente chez nous cette école critique disait un jour à un compère suspect d'indolence, d'ingénuité et d'épicurisme littéraire : "Vous louez toujours ce qui vous plaît. Moi, jamais." Dur renoncement apparent ! J'ajoute que cette critique ascétique et raisonneuse, difficile à exercer supérieurement, est de ces emplois qui supportent le mieux une médiocrité honorable.

L'autre critique (mais est-ce encore bien de la critique ? — peu importe, et je ne tiens pas au nom des choses) consiste à définir et expliquer les impressions que nous recevons des œuvres d'art. Elle est modeste ; toutefois ne la croyez pas forcément insignifiante. Les raisons qu'on donne d'une impression particulière impliquent toujours des idées générales. On ne peut la motiver, sans motiver à la fois tout un ordre d'impressions analogues. Et, sans doute, le critique impressionniste semble ne décrire que sa propre sensibilité, physique, intellectuelle et morale, dans son contact avec l'œuvre à définir ; mais, en réalité, il se trouve être l'interprète de toutes les sensi-

bilités pareilles à la sienne. Et ainsi il n'y a pas de "critique individualiste." Celle qu'on appelle ainsi, au lieu de classer les ouvrages, classe les lecteurs. Mais ne voyez-vous pas que classer ceux-ci, c'est, au bout du compte, distribuer ces groupes et juger ceux-là, et qu'ainsi la critique subjective arrive finalement au même but que l'objective, par une voie plus humble, plus couverte, et peut-être moins aventureuse, puisqu'on est beaucoup moins sûr de ses jugements que de ses impressions? . . .

JULES LEMAÎTRE.

THE
or th
countr
he lit
harac
is fas
before
f his
Jule
ne of
ount
r so
hen a
which
hen a
havr
was r
profe
les
e sh
Schoo
becar
owe
In
ry,
great
provi

JULES LEMAÎTRE.

THE name of Jules Lemaître, the famous French critic, who, for the last twelve years has been recognized in his own country as a master in his art, is being widely spread through the literary world of both continents. A brief account of his characteristics, of the special features of his versatile talent, of his fascinating personality will not, therefore, I trust, be amiss before presenting to the students and readers some selections of his works.

Jules Lemaître was born in 1853, in a village of Orléanais, one of the central provinces of France, in the very heart of our country, and where the purest French is spoken. He studied for some years at the *Petit Séminaire de Notre-Dame des Champs*, then at the *Collège Charlemagne*, and entered the *École Normale*, which he left in 1875 with a high literary degree. He was then appointed professor of Rhetoric, first in the *Lycée* of Le Hâvre, then in those of Algiers, and of Besançon. In 1883, he was received *Docteur ès Lettres* at the Sorbonne, and became professor in the *Faculté* of Grenoble. Between 1880 and 1883 Jules Lemaître had published two volumes of verses, in which he shows himself a delicate and able poet of the Parnassian School. He left the university in 1884, went to Paris, and became a regular contributor to the *Revue Bleue*, for which, however, he had previously written.

In a recent article published in the *Atlantic Monthly* (January, 1895), Mr. Havelock Ellis very cleverly divides the greatest French writers into several groups according to the provinces where they were born. In a few lines he indicates

the characteristics of the inhabitants of each province, and shows how these characteristics are to be found again in the writers to whom it has given birth. There is certainly some truth in this point of view. Jules Lemaître himself likes to recall that he is "un Tourangeau, fils d'une race sensée, modérée et railleuse." And somewhere else we read: "Le peu que j'ai de sagesse, de douceur d'âme et de modération, je le dois à ceci, qu'avant d'être un homme de lettres (hélas !) qui exerce son métier à Paris, je suis un paysan qui a son clocher, sa maison et sa prairie."

Another advantage in the the eyes of Jules Lemaître is his having been brought up in a clerical school. "C'est, je crois, un grand avantage," he writes in his article on Anatole France, "car souvent les exercices de piété y font l'âme plus douce et plus tendre ; la pureté a plus de chance de s'y conserver, au moins un temps, et (sauf le cas de quelques fous ou de quelques mauvais cœurs), quand plus tard la foi vous quitte on demeure capable de la comprendre chez les autres, on est plus équitable et plus indulgent."

This religious stamp is visible in many of Jules Lemaître's works. It has even caused some people to see traces of mysticism in a few of his later writings, in his *Contes*, for instance, such as *Sérénus*, *Histoire d'un martyr*, *Myrrha*, etc. But it seems to me that it is a great error to look upon these stories as the product of a mind imbued with mysticism, since nothing is further from the clear, sound mind of our writer. If he is fond of choosing stories connected with saints, convents, churches, the reason for this preference is to be found in his partiality for things and people that bring with them ideas of sadness, tenderness, humble devotion, naïveté, and genuine kindness.

If a few people see traces of mysticism in Jules Lemaître's writings, the majority of his readers call him a skeptic. They reproach him with a lack of set doctrines and of dogmatic

judgments in his literary criticisms. He never seems to conclude, they say, nor to give the preference to one point of view over another. But the reason of this apparent or real want of doctrine comes not so much from actual skepticism, as from the complexity of his impressions, the illusion of everything, and the dreadful consequences of absolute affirmation.

Jules Lemaître is a dilettante, but in the wider and better acceptation of the word. It seems to me that he has furnished us with some moral features of himself in the portrait of the man of our day, *l'homme du jour*, in his article on Paul Bourget. "Cet homme d'aujourd'hui offre une combinaison singulière d'esprit scientifique, de sensualité fine et triste, d'inquiétude morale, de compassion tendre, de religiosité renaissante, de penchant au mysticisme, à une explication du monde par quelque chose d'inaccessible, et d'extra-naturel."

In another place he gives us a definition of dilettanteism, and it is in that light that we must look on the word when we apply it to him. "Ce mot de dilettantisme, si vague et si commode, je pense que c'est Paul Bourget qui en a donné la meilleure définition : c'est, dit-il, une disposition d'esprit très intelligente à la fois et très voluptueuse, qui nous incline tour à tour vers les formes diverses de la vie et nous conduit à nous prêter à toutes ces formes sans nous donner à aucune."

This state of mind, so common among the contemporary writers of France, is certainly very different from right-down skepticism. It implies certain beliefs which are good and helpful in themselves, if not literally conforming to the Christian doctrine. "Je crois," says Jules Lemaître in his *Credo* of the new ages, "que notre intérêt et notre plaisir, c'est d'aimer autre chose que nous, de travailler pour ceux que nous aimons et, par-delà, en vue de la communauté tout entière."

It is thus that the so-called skeptic of our day is led to kindness and to charity,— when kindness and charity are not themselves his leaders, — and, as in the case of Jules Lemaître,

when that so-called skepticism is only an elegant and convenient cloak with which to cover up the true tenderness of one's heart, for fear of ridicule.

In the original writings of Jules Lemaître, that is to say, in his *Contes* and in his theatrical plays, the heroes and heroines are, almost always, the humble ones, the poor of mind, the simple, the little children, — as in *Myrrha, vierge et martyre; La Cloche* (which is to be found among the selections); *Mélie*, the ugly, wretched scullion girl, who dies of the small-pox she has caught at the bedside of a little girl, the Countess Christian, whom she has nursed, and watched, and with whom she has played out of mere devotion. Then, also, pure and hieratic figures, such as *Hellé*, the beautiful daughter of the strategist Themistocles, who gives up her young life to that work of love, the embroidering of the veil destined for Pallas Athéné, and who, in a last burst of devotion, yields up her pious soul at the feet of the goddess, while she places the precious tissue on her altar.

Where can we find in modern literature any figure more exquisite, more touching than *Lucile*, in *Mariage blanc*, the pure, sweet, innocent, consumptive girl, who can inspire in the worldly and *blasé* Jacques such delicate and rare devotion?

In *Député Leveau*, we have the pathetic figure of *Madame Leveau*, who, in spite of her husband's rising position, has kept her simplicity of manners and straightforwardness of speech, and who, at the last, consents to give up her home and her lawful place in society to satisfy the stupid vanity of Monsieur Leveau, and to secure the happiness of her daughter.

In *Révoltée*, all our sympathies go to *Pierre Rousseau*, the noble-hearted, loving, but timid and deficient husband, who has the misfortune to be married to one of those conceited, selfish, and cold-hearted women, who, incapable of appreciating such a strong and devoted love, and all the true manliness concealed under a rough and ungainly appearance, makes his life a long martyrdom.

It is also curious and interesting to find out in Jules Lemaître's original works what his ideal woman is. Our writer, generally moderate, so far as his literary antipathies are concerned, does not hesitate to use the strongest expressions of scorn, and even of hatred, to paint certain types, such as the "orgueilleuse," the "névrosée," the "révoltée." Read, for instance, in the dramatic critique of Ibsen's *Hedda Gabler*, which I have selected among his *Critiques Théâtrales*, the portrait he gives of the heroine. "Et elle est monstrueusement orgueilleuse. Elle se croit élevée au-dessus des lois divines et humaines par la précédence et la distinction de sa nature. . . . Mais elle a beau se figurer que cet orgueil est de la grande espèce : il y a, dans sa superbe, beaucoup de snobisme, beaucoup de cabotinage, et pas mal de névrose. Nous avons aussi nos Heddas, vaniteuses, impitoyables, chétives, émancipées, fausses 'artistes,' désireuses elles ne savent de quoi . . ."

But all his tenderness goes to the simple-hearted, pure-minded, loving, devoted, and sweet woman, such as *Myrrha*, *Lilith*, *Mélie*, *Lucile*, etc., of his *Contes*; all exquisite figures, which he has painted in the most delicate colors, in a delightful language, and whose penetrating charm touches the deepest fibres of our hearts.

Jules Lemaître being above all a man of wide and refined culture, a "lettré," a man of broad intellectual sympathy, a "curieux," it is no wonder that he should have become the fine critic he is. As M. Cuvillier Fleury said one day to Anatole France: "Le critique est tour à tour orateur, philosophe, historien." And thereupon, Anatole France, in his *dédicace* to Monsieur Adrien Hébrard of *La Vie Littéraire* (Vol. I), goes on: "Le critique est tout cela, ou du moins il peut l'être. Il a l'occasion de montrer les facultés intellectuelles les plus rares, les plus diverses, les plus variées. Et quand il est un Sainte-Beuve, un Taine, un J.-J. Weiss, un Jules Lemaître, un Ferdinand Brunetière, il n'y manque pas. Sans sortir de lui-même, il fait l'histoire intellectuelle de l'homme."

As a critic, Jules Lemaître belongs to the school of subjective criticism, like M. Anatole France, or to the "impressionists," as they have been called; but I shall not insist on that point, too happy to be able to refer the reader to the most interesting article which serves here as an introduction: *Sur la critique "impressionniste,"* which Jules Lemaître has very kindly written on purpose for this book. It will be interesting as well as profitable and delightful to follow him through his comments, to know in what spirit he sets to work when he undertakes to write a criticism on a new book, with what true sympathy and love he enters upon his task, how he identifies himself so completely with the writer that he experiences actual pain while pointing out his shortcomings, and excuses him; and, after having, in his great indulgence, found them inevitable, and almost necessary, he comes to be amused by them.

The comparison between subjective and objective criticism will not fail to interest the reader, especially as it is written in such charming, genial, and picturesque language.

Jules Lemaître is certainly, with one or two other living writers, the best representative of the French spirit in its finest characteristics. Above all he is a Latin. His talent has the qualities which distinguish the famous Latin authors: Order and measure, clearness and simplicity, hatred of any kind of exaggeration, rejection of any excess, in form as well as in thought. Gifted with a great mobility of impressions, and with a great power of assimilation, he has understood all the evolutions of the modern mind, and has felt his soul vibrating with the souls of his contemporaries. The writers of the latter part of the 19th century, Loti, Maupassant, Bourget, Anatole France, move him to the very quick, for he finds in himself the germs of all their qualities and defects.

Whatever may be the partiality of Jules Lemaître for the French writers, and especially for those of this last decade, he

is too intelligent a man and too broad a critic not to have found out and willingly acknowledged the sterling qualities of vigor and pith, the deep feeling of humanity, the true love of the humble, the sound moral lessons which are to be met in the Northern writers, such as Ibsen, Björnson, Stringberg, and Tolstoï; but his well-balanced mind has saved him from the blind admiration and high-pitched enthusiasm with which the literatures of the North are now greeted. His criticism on Ibsen's *Hedda Gabler*, as well as that on Maeterlinck's three little plays, which are to be found in this book, proves fully that he has understood these writers, and has penetrated into the mysterious souls of their heroes. But he refuses to discover anything so very new in their treatment of the soul; and in his last article, published in the *Revue des Deux-Mondes* (December, 1894), he has proven, with his usual lightness of pen, how the pessimism of Ibsen, for instance, and the compassionate pity of George Eliot, were to be traced in some of our own writers.

But in spite of his lack of enthusiasm for anything foreign, Jules Lemaître, with his perfect literary honesty and discriminating appreciation, knows how to commend, in the highest and fittest terms, a work of true value, from whatever source it may come.

In one of his last *Feuilletons dramatiques* of the *Débats* (February 10, 1895), he bestows the greatest praise on *Le Chariot de terre cuite*, a drama recently produced at the theatre of L'Œuvre, and taken from the play of an Indian author, King Soudraka. But it is true also that he sees in that drama traces of the spirit of Musset, of Heine, of Voltaire, of Ibsen, of Renan, and that, after wondering that such evidences of the so-called "esprit moderne" are to be found in the India of eighteen centuries ago, he ends his brilliant and pithy article with this amusing *boutade:* "Ah! qu'il était inutile que nous venions! et que diable faisons-nous sur la terre, je vous prie?"

Jules Lemaître is specially known in America as a critic, and, as such, as we have seen, he deserves to rank among the very first — if not the first — of this generation. But he has lately become a dramatic writer of mark. I have already mentioned his first three dramas: *Révoltée*, played in 1889, *Le Député Leveau*, and *Mariage Blanc*; since, he has produced *Les Rois*, taken from one of his novels, and more recently, in January and in February, 1895, *L'Âge Difficile* and *Le Pardon*, which have been played, the first at the Gymnase, the second at the Comédie Française.

These two last plays have met with success, and have been highly praised, — the first, especially, by the majority of dramatic critics. Francisque Sarcey, in his *Chronique Théâtrale* in *Le Temps* (February 4, 1895), speaks of the "marvellous scenes" that are to be found in *L'Âge Difficile*, "admirable for truth, accuracy, grace, and style."

In these plays Jules Lemaître shows himself a dramatist of great value, a deep psychologist, and a moralist of the most delicate stamp. He excels in the picture of fine and subtle feelings. No modern writer has penetrated more deeply into the complex souls of the last part of this century, and no one has ever been able to paint with such accuracy and depth of feeling the conflicting passions of the man of our day. He delights in characters such as *Pierre de Martigny* in *L'Âge Difficile*, "l'homme timide," who exposes the psychology of his timidity, so to speak, with wonderful justness of expression, with admirable penetration and delicacy, — and *Georges*, in *Le Pardon*, whose tortured soul is depicted and analyzed with such masterly strokes in a scene which is a marvel of observation, of strength, and of truth.

As a moralist Jules Lemaître is full of sympathy, of indulgence, and of mercy. He feels with the sinner, and his large and tender heart, so deeply humane, suffers with him, throbs with him, shares his remorse, and — absolves. How interest-

ing to compare him with Alexandre Dumas, fils, the strict, inflexible moralist, so merciless to the faults and frailties of the weaker sex!

In *Révoltée*, and, above all, in *Le Pardon*, what tenderness of heart, what depth of true love are shown by the two heroes, *Pierre Rousseau* and *Georges*, whose inmost affections have been mortally wounded by the levity, and, in the last case, by the actual sin, of their wives!

But, with a delicacy of feeling never equalled before, and with a wide intelligence of the world, of its miseries, of the unconscious wickedness of the best of us, Jules Lemaître has made himself the advocate of mercy.

If "the paradoxical condition of the world, the natural inconsistency of man, the strange blending of meanness with ancient greatness, the caprices of his *status* here, of his power and attainments, in the issue of his existence,"[1] have, in most of Jules Lemaître's writings, especially in his former ones, excited his keen sense of irony, that irony was always accompanied by a deep feeling of indulgence.

Not only is Jules Lemaître far from being a sour moralist, but, like Montaigne, to whom he bears a strong resemblance in more than one point, he even looks out with complacency on the prospect of man and on this world, so capricious, so inconsistent, often contemptible, and always full of contradiction. He enjoys the times in which he lives, watching with interest the numerous evolutions which have taken place in the literature of these last years; but, in consequence of his sound intelligence and good, strong common sense, always keeps within limits of moderation, while understanding the most complex states of mind and soul of the ultra-refined dilettante of to-day.

The greatest charm of Jules Lemaître's writings lies in his personality, which is always visible, whether he appears to us

[1] Walter Pater, in his last unfinished essay on *Pascal*.

as a critic, or as a "conteur," or as a dramatist. He is a "charmeur." Nothing is more fascinating than his style, in which all the qualities of the French classics — clearness, elegance, fitness of expression — are to be found, together with a delicious modern flavor made of subtle irony, brilliant "fantaisie," wit, humor, exquisite grace, flexibility, and ease. His words are always the simplest, but they adapt themselves with marvellous fitness to the expression of the most delicate shades of thought. Sometimes the brilliancy of his style dazzles us; sometimes it envelops us in its voluptuous and caressing harmony. No writer since Montaigne has handled the French language with such perfect freedom, charming "laisser-aller," and wonderful mastery and skill.

I have endeavored, in this short sketch, to give an idea of the versatile talent and fascinating personality of the most gifted of our living writers. My only excuse for having undertaken such a delicate task lies in the deep sympathy and profound admiration that Jules Lemaître's works have always excited in me, and which I should like to have shared, in a certain measure, at least, by the intelligent public and the earnest students who wish to get a glimpse of the writers and of the tendencies of the France of the present.

ROSINE MELLÉ.

OGONTZ SCHOOL,
March 12, 1895.

Since this literary notice was written, Jules Lemaître has been elected member of the *Académie Française*, on the 20th of June, 1895, by a great majority of votes.

WORKS OF JULES LEMAÎTRE.

Les Médaillons, poésies.

Petites Orientales, poésies.

La Comédie après Molière et le Théâtre de Dancourt.

Les Contemporains: Études et portraits littéraires, 6 volumes. Ouvrage couronné par l'Académie Française.

Impressions de théâtre, 8 volumes.

Corneille et la Poétique d'Aristote.

Sérénus, Histoire d'un martyr.

Dix Contes.

Myrrha, vierge et martyre.

Les Rois, roman.

THÉÂTRE.

Révoltée, pièce en quatre actes.

Mariage Blanc, drame en trois actes.

Le Député Leveau, comédie en quatre actes.

Filipote, comédie en trois actes.

Les Rois, drame en cinq actes.

L'Âge Difficile, comédie en trois actes.

Le Pardon, comédie en trois actes.

La Bonne Hélène, comédie en vers, en deux actes.

MORCEAUX CHOISIS

DE

JULES LEMAÎTRE.

ERNEST RENAN.

Par quel autre pourrais-je mieux commencer? Nul écrivain peut-être n'a tant occupé, hanté, troublé ou ravi les plus délicats de ses contemporains. Qu'on cède ou qu'on résiste à sa séduction, nul ne s'est mieux emparé de la pensée, ni de façon plus enlaçante. Ce grand sceptique a dans la jeunesse d'aujourd'hui des fervents comme en aurait un apôtre et un homme de doctrine. Et quand on aime les gens, on veut les voir.

Les Parisiens excuseront l'ignorance et la naïveté d'un provincial fraîchement débarqué de sa province, qui est curieux de voir des hommes illustres et qui va faisant des découvertes. Je suis un peu comme ces deux bons Espagnols venus du fin fond de l'Ibérie pour voir Tite-Live et "cherchant dans Rome autre chose que Rome même." Le sentiment qui les amenait était naturel et touchant, enfantin si l'on veut, c'est-à-dire doublement humain. Je suis donc entré au Collège de France,[1] dans la petite salle des langues sémitiques.

I.

A quoi bon pourtant? N'est-ce point par leurs livres, et par leurs livres seuls, qu'on connaît les écrivains et surtout

les philosophes et les critiques, ceux qui nous livrent directement leur pensée, leur conception du monde et, par là, tout leur esprit et toute leur âme ? Que peuvent ajouter les traits de leur visage et le son de leur voix à la connaissance que nous avons d'eux ? Qu'importe de savoir comment ils ont le nez fait ?[1] Et s'ils l'avaient mal fait par hasard ? ou seulement fait comme tout le monde ?

Mais non, nous voulons voir. Combien de pieux jeunes gens ont accompli leur pèlerinage au sanctuaire de la rue d'Eylau pour y contempler ne fût-ce que la momie solennelle du dieu qui se survit ![2] Heureusement on voit ce qu'on veut, quand on regarde avec les yeux de la foi ; et la pauvre humanité a, quoi qu'elle fasse, la bosse irréductible de la vénération.

Au reste, il n'est pas sûr que l'amour soit incompatible avec un petit reste au moins de sens critique. Avez-vous remarqué ? Quand on est pris, bien pris et touché à fond,[3] on peut néanmoins saisir très nettement les défauts ou les infirmités de ce que nos pères appelaient l'objet aimé ; et, comme on est peiné de ne le voir point parfait et qu'on s'en irrite (non contre lui), cette pitié et ce dépit redoublent encore notre tendresse. Nous voulons oublier et nous lui cachons (tout en le connaissant bien) ce qui peut se rencontrer chez lui de fâcheux,[4] comme nous nous cachons à nous-mêmes nos propres défauts ; et ce soin délicat tient notre amour en haleine[5] et nous le rend plus intime en le faisant plus méritoire et en lui donnant un air de défi. La critique peut donc fournir à la passion de nouveaux aliments, bien loin de l'éteindre.

Conclusion : ce n'est que pour les tièdes que les grands artistes perdent parfois à être vus de près ; mais cette épreuve ne saurait les entamer[6] aux yeux de celui qui est véritablement épris. Et ils y gagnent d'être mieux connus sans être moins aimés.

II.

C'est, je crois, le cas pour M. Renan. Une chose me tracassait[1]: Est-il triste décidément, ou est-il gai, cet homme extraordinaire ? On peut hésiter si l'on s'en tient à ses livres. Car, s'il conclut presque toujours par un optimisme déclaré, il n'en est pas moins vrai que sa conception du monde et de l'histoire, ses idées sur la société contemporaine et sur son avenir prêtent tout aussi aisément à des conclusions désolées. Le vieux mot : "Tout est vanité," tant et si richement commenté par lui, peut avoir aussi bien pour complément : "A quoi bon vivre ?" que : "Buvons, mes frères, et tenons-nous en joie." — Que le but de l'univers nous soit profondément caché ; que ce monde ait tout l'air d'un spectacle que se donne un Dieu qui sans doute n'existe pas, mais qui existera et qui est en train de se faire ; que la vertu soit pour l'individu une duperie, mais qu'il soit pourtant élégant d'être vertueux en se sachant dupé ; que l'art, la poésie et même la vertu soient de jolies choses, mais qui auront bientôt fait leur temps,[2] et que le monde doive être un jour gouverné par l'Académie des sciences, etc., tout cela est amusant d'un côté et navrant de l'autre. C'est par des arguments funèbres que M. Renan, dans son petit discours de Tréguier, conseillait la joie à ses contemporains. Sa gaieté paraissait bien, ce jour-là, celle d'un croque-mort[3] très distingué et très instruit.

M. Sarcey, qui voit gros et qui n'y va jamais par quatre chemins,[4] se tire d'affaire[5] en traitant M. Renan de "fumiste,"[6] de fumiste supérieur et transcendant (*XIXe Siècle*, article du mois d'octobre). — Hé ! oui, M. Renan se moque de nous. Mais se moque-t-il toujours ? et jusqu'à quel point se moque-t-il ? Et d'ailleurs il y a des "fumistes" fort à plaindre. Souvent le railleur souffre et se meurt de sa propre ironie. Encore un coup,[7] est-il gai, ce sage, ou

est-il triste? L'impression que laisse la lecture de ses ouvrages est complexe et ambiguë. On s'est fort amusé; on se sait bon gré de l'avoir compris; mais en même temps on se sent troublé, désorienté, détaché de toute croyance positive, dédaigneux de la foule, supérieur à l'ordinaire et banale conception du devoir, et comme redressé dans une attitude ironique à l'égard de la sotte réalité. La superbe[1] du magicien, passant en nous naïfs, s'y fait grossière et s'y assombrit. Et comment serait-il gai, quand nous sommes si tristes un peu après l'avoir lu?

Allons donc le voir et l'entendre. L'accent de sa voix, l'expression de son visage et de toute son enveloppe mortelle nous renseignera sans doute sur ce que nous cherchons. Que risquons-nous? Il ne se doutera pas que nous sommes là; il ne verra en nous que des têtes quelconques de curieux; il ne nous accablera pas de sa politesse ecclésiastique devant qui les hommes d'esprit et les imbéciles sont égaux; il ne saura pas que nous sommes des niais et ne nous fera pas sentir que nous sommes des importuns.

J'ai fait l'épreuve. Eh! bien, je sais ce que je voulais savoir. M. Renan est gai, très gai, et, qui plus est, d'une gaieté un peu comique.

III.

L'auditoire du "grand cours" n'a rien de particulier. Beaucoup de vieux messieurs qui ressemblent à tous les vieux messieurs, des étudiants, quelques dames, parfois des Anglaises qui sont venues là parce que M. Renan fait partie des curiosités de Paris.

Il entre, on applaudit. Il remercie d'un petit signe de tête en souriant d'un air bonhomme. Il est gros, court, gras, rose; de grands traits, de longs cheveux gris, un gros nez, de petits yeux, une bouche fine; d'ailleurs tout rond, se

mouvant tout d'une pièce, sa large tête dans les épaules. Il a l'air content de vivre, et il nous expose avec gaieté la formation de ce *Corpus* historique[1] qui comprend le *Pentateuque* et le livre de Josué[2] et qui serait mieux nommé l'*Hexateuque*.

Il explique comment cette *Torah*[3] a d'abord été écrite sous deux formes à peu près en même temps, et comment nous saisissons dans la rédaction actuelle les deux rédactions primitives, jéhoviste et élohiste[4]; qu'il y a donc eu deux types de l'histoire sainte comme il y a eu plus tard deux Talmuds,[5] celui de Babylone et celui de Jérusalem; que la fusion des deux histoires eut lieu probablement sous Ézéchias,[6] c'est-à-dire au temps d'Ésaïe,[7] après la destruction du royaume du Nord ; que c'est alors que fut constitué le *Pentateuque*, moins le *Deutéronome* et le *Lévitique;* que le *Deutéronome* vint s'y ajouter au temps de Josias,[8] et le *Lévitique* un peu après.

L'exposition est claire, simple, animée. La voix est un peu enrouée et un peu grasse, la diction très appuyée et très scandée, la mimique familière et presque excessive. Quant à la forme, pas la moindre recherche ni même la moindre élégance ; rien de la grâce ni de la finesse de son style écrit. Il parle pour se faire comprendre, voilà tout ; et va comme je te pousse[9] ! Il ne fait pas les "liaisons." Il s'exprime absolument comme au coin du feu, avec des "Oh !" des "Ah !" des "En plein !" des "Pour ça, non !"[10] Il a, comme tous les professeurs, deux ou trois mots ou tournures qui reviennent souvent. Il fait une grande consommation de "en quelque sorte," locution prudente, et dit volontiers : "N'en doutez pas," ce qui est peut-être la plus douce formule d'affirmation, puisqu'elle nous reconnaît implicitement le droit de douter. Voici d'ailleurs quelques spécimens de sa manière. J'espère qu'ils amuseront, étant exactement pris sur le vif.[11]

A propos de la rédaction de la *Torah*, qui n'a fait aucun bruit, qui est restée anonyme, dont on ne sait même pas la date précise parce que tout ce qui est écrit là était déjà connu, existait déjà dans la tradition orale :

"Comme ça est différent, n'est-ce pas, de ce qui se passe de nos jours ? La rédaction d'un code, d'une législation, on discuterait ça publiquement, les journaux en parleraient, ce serait un événement. Eh bien ! la rédaction définitive du *Pentateuque*, ç'a pa' été[1] un événement du tout ! . . ."

A propos des historiens orientaux comparés à ceux d'Occident :

"Chez les Grecs, chez les Romains, l'histoire est une muse. Oh ! i'[2] sont artistes, ces Grecs et ces Romains ! Tite-Live, par exemple, fait une œuvre d'art ; il digère ses documents et se les assimile au point qu'on ne les distingue plus. Aussi on ne peut jamais le critiquer avec lui-même ; son art efface la trace de ses méprises. Eh bien ! vous n'avez pas ça en Orient, oh ! non, vous n'avez pas ça ! En Orient, rien que des compilateurs ; ils juxtaposent, mêlent, entassent. Ils dévorent les documents antérieurs, ils ne les digèrent pas. Ce qu'ils dévorent reste tout entier dans leur estomac : vous pouvez retirer les morceaux."

A propos de la date du *Lévitique :*

"Ah ! je fais bien mes compliments à ceux qui sont sûrs de ces choses-là ! Le mieux est de ne rien affirmer, ou bien de changer d'avis de temps en temps. Comme ça, on a des chances d'avoir été au moins une fois dans le vrai."

A propos des lévites :

"Oh ! le lévitisme, ça n'a pas toujours été ce que c'était du temps de Josias. Dans les premiers temps, comme le culte était très compliqué, il fallait des espèces de sacristains très forts, connaissant très bien leur affaire : c'étaient les lévites. Mais le lévitisme organisé en corps sacerdotal, c'est de l'époque de la reconstruction du temple."

Enfin je recueille au hasard ces bouts de phrases: "Ben oui[1]! c'est compliqué, mais c'est pas encore assez compliqué." — "Cette rédaction du *Lévitique*, ça a-t-i' été fini? Non, ça a cessé." — "Ah! parfait, le *Deutéronome!* Ça forme un tout. Ah! celui-là a pa' été coupé!"

J'ai peur, ici, de trahir M. Renan sous prétexte de reproduire exactement sa parole vivante. Je sens très bien que, détachés de la personne même de l'orateur, de tout ce qui les accompagne, les relève et les sauve, ces fragments un peu heurtés prennent un air quasi grotesque. Cela fait songer à je ne sais quel Labiche[2] exégète, à une critique des Écritures exposée par Lhéritier,[3] devant le trou du souffleur, dans quelque monologue fantastique. — Eh bien! non, ce n'est pas cela, ma loyauté me force d'en avertir le lecteur. Assurément je ne pense pas que Ramus,[4] Vatable[5] ou Budé[6] aient professé sur ce ton; et c'est un signe des temps que cette absence de tout appareil et cette savoureuse bonhomie dans une des chaires les plus relevées du Collège de France. Mais il n'est que juste d'ajouter que M. Renan s'en tient à la bonhomie.[7] Les familiarités de la phrase ou même de la prononciation sont sauvées par la cordialité du timbre et par la bonne grâce du sourire. Les "Oh!" les "Ah!" les "Pour ça, non!" les "J'sais pas," et les "Ça, c'est vrai," peuvent être risibles, ou vulgaires, ou simplement aimables. Les "négligences" de M. Renan sont dans le dernier cas. Il cause, voilà tout, avec un bon vieil auditoire bien fidèle et devant qui il se sent à l'aise.

Vous saisissez maintenant le ton, l'accent, l'allure de ces conférences. C'est quelque chose de très vivant. M. Renan paraît prendre un intérêt prodigieux à ce qu'il explique et s'amuser énormément. Ne croyez pas ce qu'il nous dit quelque part des sciences historiques, de "ces pauvres petites sciences conjecturales." Il les aime, quoi qu'il dise, et les trouve divertissantes. On n'a jamais vu un exégète

aussi jovial. Il éprouve un visible plaisir à louer ou à contredire MM. Reuss, Graff, Kuenen, Welhausen,[1] des hommes très forts,[2] mais entêtés ou naïfs. Le Jéhoviste et l'Elohiste,[3] mêlés "comme deux jeux de cartes," c'est cela qui est amusant à débrouiller ! Et lorsque le grand prêtre Helkia, très malin, vient dire au roi Josias: "Nous avons trouvé dans le temple la loi d'Iaveh," et nous fournit par là la date exacte du *Deutéronome*, 622, M. Renan ne se sent pas de joie[4] !

Mais c'est surtout quand il rencontre (sans la chercher) quelque bonne drôlerie qu'il faut le voir ! La tête puissante, inclinée sur une épaule et rejetée en arrière, s'illumine et rayonne; les yeux pétillent, et le contraste est impayable de la bouche très fine qui, entr'ouverte, laisse voir des dents très petites, avec les joues et les bajoues opulentes, épiscopales, largement et même grossement taillées. Cela fait songer à ces faces succulentes[5] et d'un relief merveilleux que Gustave Doré[6] a semées dans ses illustrations de *Rabelais*[7] ou des *Contes drôlatiques*[8] et qu'il suffit de regarder pour éclater de rire. Ou plutôt on pressent là tout un poème d'ironie, une âme très fine et très alerte empêtrée dans trop de matière,[9] et qui s'en accommode, et qui même en tire un fort bon parti en faisant rayonner sur tous les points de ce masque large la malice du sourire, comme si c'était se moquer mieux et plus complètement du monde que de s'en moquer avec un plus vaste visage !

IV.

C'est égal, on éprouve un mécompte, sinon une déception. M. Renan n'a pas tout à fait la figure que ses livres et sa vie auraient dû lui faire. Ce visage qu'on rêvait pétri par le scepticisme transcendental, on y discernerait plutôt le coup de pouce de la *Théologie de Béranger*,[10] qu'il a si délicieu-

sement raillée. J'imagine qu'un artiste en mouvements oratoires aurait ici une belle occasion d'exercer son talent.

— Cet homme, dirait-il, a passé par la plus terrible crise morale qu'une âme puisse traverser. Il a dû, à vingt ans, et dans des conditions qui rendaient le choix particulièrement douloureux et dramatique, opter entre la foi et la science, rompre les liens les plus forts et les plus doux ; et, comme il était plus engagé qu'un autre, la déchirure a sans doute été d'autant plus profonde. Et il est gai !

Pour une déchirure moins intime (car il n'était peut-être qu'un rhéteur), Lamennais[1] est mort dans la désespérance finale. Pour beaucoup moins que cela, le candide Jouffroy[2] est resté incurablement triste. Pour moins encore, pour avoir non pas douté, mais seulement craint de douter, Pascal[3] est devenu fou. Et M. Renan est gai !

Passe encore s'il avait changé de foi : il pourrait avoir la sérénité que donnent souvent les convictions fortes. Mais ce philosophe a gardé l'imagination d'un catholique. Il aime toujours ce qu'il a renié. Il est resté prêtre ; il donne à la négation même le tour du mysticisme chrétien. Son cerveau est une cathédrale désaffectée.[4] * On y met du foin ; on y fait des conférences ; c'est toujours une église abandonnée. Et il rit ! et il se dilate ! et il est gai !

Cet homme a passé vingt ans de sa vie à étudier l'événement le plus considérable et le plus mystérieux de l'histoire. Il a vu comment naissent les religions ; il est descendu jusqu'au fond de la conscience des simples et des illuminés ; il a vu comme il faut que les hommes soient malheureux pour faire de tels rêves, comme il faut qu'ils soient naïfs pour se consoler avec cela. Et il est gai !

Cet homme a, dans sa *Lettre à M. Berthelot*,[5] magnifiquement tracé le programme formidable et établi en regard le bilan modeste de la science. Il a eu, ce jour-là, et nous a

* Le mot est de M. Alphonse Daudet.

communiqué la sensation de l'infini. Il a éprouvé mieux que personne combien nos efforts sont vains et notre destinée indéchiffrable. Et il est gai !

Cet homme, ayant à parler dernièrement de ce pauvre Amiel[1] qui a tant pâti de sa pensée, qui est mort lentement du mal métaphysique, s'amusait à soutenir avec une insolence de page, une logique fuyante de femme[2] et de jolies pichenettes à l'adresse de Dieu,[3] que ce monde n'est point, après tout, si triste pour qui ne le prend pas trop au sérieux, qu'il y a mille façons d'être heureux et que ceux à qui il n'a pas été donné de "faire leur salut" par la vertu ou par la science peuvent le faire par les voyages, les femmes, le sport ou l'ivrognerie. (Je trahis peut-être sa pensée en la traduisant: tant pis ! pourquoi a-t-il des finesses qui ne tiennent qu'à l'arrangement des mots ?) — Je sais bien que le pessimisme n'est point, malgré ses airs, une philosophie, n'est qu'un sentiment déraisonnable né d'une vue incomplète des choses ; mais on rencontre tout de même des optimismes bien impertinents ! Quoi ! ce sage reconnaissait lui-même un peu auparavant qu'il y a, quoi qu'on fasse, des souffrances inutiles et inexplicables ; le grand cri de l'universelle douleur montait malgré lui jusqu'à ses oreilles : et tout de suite après il est gai ! — Malheur à ceux qui rient ! comme dit l'Écriture. Ce rire, je l'ai déjà entendu dans l'*Odyssée :* c'est le rire involontaire et lugubre des prétendants qui vont mourir.

Non, non, M. Renan n'a pas le droit d'être gai. Il ne peut l'être que par l'inconséquence la plus audacieuse ou la plus aveugle. Comme Macbeth avait tué le sommeil, M. Renan, vingt fois, cent fois dans chacun de ses livres, a tué la joie, a tué l'action, a tué la paix de l'âme et la sécurité de la vie morale. Pratiquer la vertu avec cette arrière-pensée que l'homme vertueux est peut-être un sot ; se faire "une sagesse à deux tranchants"[4] ; se dire que "nous devons la vertu à l'Éternel, mais que nous avons droit d'y joindre,

comme reprise personnelle, l'ironie; que nous rendons par là à qui de droit plaisanterie pour plaisanterie," etc., cela est joli, très joli; c'est un raisonnement délicieux et absurde, et ce "bon Dieu," conçu comme un grec émérite qui pipe les dés,[1] est une invention tout à fait réjouissante. Mais ne jamais faire le bien bonnement, ne le faire que par élégance et avec ce luxe de malices, mettre tant d'esprit à être bon quand il vous arrive de l'être, apporter toujours à la pratique de la vertu la méfiance et la sagacité d'un monsieur qu'on ne prend pas sans vert[2] et qui n'est dupe que parce qu'il le veut bien, — est-ce que cela, à supposer que ce soit possible, ne vous paraît pas lamentable? Dire que Dieu n'existe pas, mais qu'il existera peut-être un jour et qu'il sera la conscience de l'univers quand l'univers sera devenu conscient; dire ailleurs que "Dieu est déjà bon, mais qu'il n'est pas encore tout-puissant et qu'il le sera sans doute un jour"; que "l'immortalité n'est pas un don inhérent à l'homme, une conséquence de sa nature, mais sans doute un don réservé par l'Être, devenu absolu, parfait, omniscient, tout-puissant, à ceux qui auront contribué à son développement"; "qu'il y a du reste presque autant de chances pour que le contraire de tout cela soit vrai" et "qu'une complète obscurité nous cache les fins de l'univers": ne sont-ce pas là, à qui va au fond, de belles et bonnes négations enveloppées de railleries subtiles? Ne craignons point de passer pour un esprit grossier, absolu, ignorant des nuances. Il n'y a pas de nuances qui tiennent. Douter et railler ainsi, c'est simplement nier; et ce nihilisme, si élégant qu'il soit, ne saurait être qu'un abîme de mélancolie noire et de désespérance. Notez que je ne conteste point la vérité de cette philosophie (ce n'est pas mon affaire): j'en constate la profonde tristesse. Rien, rien, il n'y a rien que des phénomènes. M. Renan ne recule d'ailleurs devant aucune des conséquences de sa pensée. Il a une phrase surprenante où

"faire son salut" devient exactement synonyme de "prendre son plaisir où on le trouve," et où il admet des saints de la luxure, de la morphine et de l'alcool. Et avec cela il est gai ! Comment fait-il donc ?

Quelqu'un pourrait répondre :

— Vous avez l'étonnement facile, monsieur l'ingénu. C'est comme si vous disiez : "Cet homme est un homme, et il a l'audace d'être gai !" Et ne vous récriez point que sa gaieté est sinistre, car je vous montrerais qu'elle est héroïque. Ce sage a eu une jeunesse austère ; il reconnaît, après trente ans d'études, que cette austérité même fut une vanité, qu'il a été sa propre dupe, que ce sont les simples et les frivoles qui ont raison, mais qu'il n'est plus temps aujourd'hui de manger sa part du gâteau.[1] Il le sait, il l'a dit cent fois, et il est gai pourtant. C'est admirable !

V.

Eh bien ! non. Je soupçonne cette gaieté de n'être ni sinistre ni héroïque. Il reste donc qu'elle soit naturelle et que M. Renan se contente de l'entretenir par tout ce qu'il sait des hommes et des choses. Et cela certes est bien permis ; car, si ce monde est affligeant comme énigme, il est encore assez divertissant comme spectacle.

On peut pousser plus loin l'explication. Il n'y a pas de raison pour que le pyrrhonien ou le négateur le plus hardi ne soit pas un homme gai, et cela même en supposant que la négation ou le doute universel comporte une vue du monde et de la vie humaine nécessairement et irrémédiablement triste, ce qui n'est point démontré. Dans tous les cas, cela ne serait vrai que pour les hommes de culture raffinée et de cœur tendre, car les gredins[2] ne sont point gênés d'être à la fois[3] de parfaits négateurs et de joyeux compagnons. Mais en réalité il n'est point nécessaire d'être un

coquin pour être gai avec une philosophie triste. Sceptique, pessimiste, nihiliste, on l'est quand on y pense: le reste du temps (et ce reste est presque toute la vie), eh bien! on vit, on va, on vient, on cause, on voyage, on a ses travaux, ses plaisirs, ses petites occupations de toute sorte. — Vous vous rappelez ce que dit Pascal des "preuves de Dieu métaphysiques": ces démonstrations ne frappent que pendant l'instant qu'on les saisit: une heure après, elles sont oubliées. Il peut donc fort bien y avoir contraste entre les idées et le caractère d'un homme, surtout s'il est très cultivé. "Le jugement, dit Montaigne,[1] tient chez moi un siège magistral. . . . Il laisse mes appétits aller leur train. . . . *Il fait son jeu à part.*"[2] Pourquoi ne ferait-il pas aussi son jeu à part chez le décevant écrivain des *Dialogues philosophiques?* Essayons donc de voir par où et comment il peut être heureux.

D'abord son optimisme est un parti pris hautement affiché, à tout propos et même hors de propos et aux moments les plus imprévus. Il est heureux parce qu'il veut être heureux: ce qui est encore la meilleure façon qu'on ait trouvé de l'être. Il donne là un exemple que beaucoup de ses contemporains devraient suivre. A force de nous plaindre, nous deviendrons vraiment malheureux. Le meilleur remède contre la douleur est peut-être de la nier tant qu'on peut. Une sensibilité nous envahit, très humaine, très généreuse même, mais très dangereuse aussi. Il faut agir sans se lamenter et aider le prochain sans le baigner de larmes. Je ne sais, mais peut-être le "pauvre peuple" est-il moins heureux encore depuis qu'on le plaint davantage. Sa misère était plus grande autrefois, et cependant je crois qu'il était peut-être moins à plaindre, précisément parce qu'on le plaignait moins.

Je veux bien, du reste, accorder aux âmes faibles qu'il ne suffit pas toujours de vouloir pour être heureux. La vie, en somme, n'a pas trop mal servi M. Renan, l'a passablement

aidé à soutenir sa gageure; et il en remercie gracieusement l'obscure "cause première" à la fin de ses *Souvenirs*. Tous ses rêves se sont réalisés. Il est de deux Académies[1]; il est administrateur du Collège de France; il a été aimé, nous dit-il, des trois femmes dont l'affection lui importait: sa sœur, sa femme et sa fille; il a enfin une honnête aisance,[2] non en bien-fonds, qui sont chose trop matérielle et trop attachante, mais en actions et obligations, choses légères et qui lui agréent mieux, étant des espèces de fictions, et même de jolies fictions. — Il a des rhumatismes? Mais il met sa coquetterie à ce qu'on ne s'en aperçoive point; et puis il ne les a pas toujours. — Sa plus grande douleur a été la mort de sa sœur Henriette; mais le spectacle au moins lui en a été épargné et la longue et terrible angoisse, puisqu'il était lui-même fort malade à ce moment-là. Elle s'en est allée son œuvre faite et quand son frère n'avait presque plus besoin d'elle. Et qui sait si la mémoire de cette personne accomplie ne lui est pas aussi douce que le serait aujourd'hui sa présence? Et puis cette mort lui a inspiré de si belles pages, si tendres, si harmonieuses! Au reste, s'il est vrai que le bonheur est souvent la récompense des cœurs simples, il me paraît qu'une intelligence supérieure et tout ce qu'elle apporte avec soi n'est point pour empêcher d'être heureux. Elle est aux hommes ce que la grande beauté est aux femmes. Une femme vraiment belle jouit continuellement de sa beauté, elle ne saurait l'oublier un moment, elle la lit dans tous les yeux. Avec cela la vie est supportable ou le redevient vite, à moins d'être une passionnée, une enragée, une gâcheuse de bonheur[3] comme il s'en trouve. M. Renan se sent souverainement intelligent comme Cléopâtre se sentait souverainement belle. Il a les plaisirs de l'extrême célébrité, qui sont de presque tous les instants et qui ne sont point tant à dédaigner, du moins je l'imagine. Sa gloire lui rit dans tous les regards. Il se sent supérieur à

presque tous ces contemporains par la quantité de choses qu'il comprend, par l'interprétation qu'il en donne, par les finesses de cette interprétation. Il se sent l'inventeur d'une certaine philosophie très raffinée, d'une certaine façon de concevoir le monde et de prendre la vie, et il surprend tout autour de lui l'influence exercée sur beaucoup d'âmes par ses aristocratiques théories. (Et je ne parle pas des joies régulières et assurées du travail quotidien, des plaisirs de la recherche et, parfois, de la découverte.) — M. Renan jouit de son génie et de son esprit. M. Renan jouit le premier du renanisme.

Il serait intéressant — et assez inutile d'ailleurs — de dresser la liste des contradictions de M. Renan. Son Dieu tour à tour existe ou n'existe pas, est personnel ou impersonnel. L'immortalité dont il rêve quelquefois est tour à tour individuelle et collective. Il croit et ne croit pas au progrès. Il a la pensée triste et l'esprit plaisant. Il aime les sciences historiques et les dédaigne. Il est pieusement impie. Il est très chaste et il éveille assez souvent des images sensuelles. C'est un mystique et un pince-sans-rire.[1] Il a des naïvetés et d'inextricables malices. Il est Breton et Gascon.[2] Il est artiste, et son style est pourtant le moins plastique qui se puisse voir. Ce style paraît précis et en réalité fuit comme l'eau entre les doigts. Souvent la pensée est claire et l'expression obscure, à moins que ce ne soit le contraire. Sous une apparence de liaison, il a des sautes d'idées incroyables,[3] et ce sont continuellement des abus de mots, des équivoques imperceptibles, parfois un ravissant galimatias.[4] Il nie dans le même temps qu'il affirme. Il est si préoccupé de n'être point dupe de sa pensée qu'il ne saurait rien avancer d'un peu sérieux sans sourire et railler tout de suite après. Il a des affirmations auxquelles, au bout d'un instant, il n'a plus l'air de croire, ou, par une marche opposée, des paradoxes ironiques auxquels on dirait qu'il se laisse prendre. Mais sait-il exactement lui-

même où commence et où finit son ironie? Ses opinions exotériques s'embrouillent si bien avec ses "pensées de derrière la tête" que lui-même, je pense, ne s'y retrouve plus et se perd avant nous dans le mystère de ces "nuances."

Toutes les fées avaient richement doté le petit Armoricain.[1] Elles lui avaient donné le génie, l'imagination, la finesse, la persévérance, la gaieté, la bonté. La fée Ironie est venue à son tour et lui a dit: "Je t'apporte un don charmant; mais je te l'apporte en si grande abondance qu'il envahira et altérera tous les autres. On t'aimera; mais, comme on aura toujours peur de passer à tes yeux pour un sot, on n'osera pas te le dire. Tu te moqueras des hommes, de l'univers et de Dieu, tu te moqueras de toi-même, et tu finiras par perdre le souci et le goût de la vérité. Tu mêleras l'ironie aux pensers les plus graves, aux actions les plus naturelles et les meilleures; et l'ironie rendra toutes tes écritures infiniment séduisantes, mais inconsistantes et fragiles. En revanche, jamais personne ne se sera diverti autant que toi d'être au monde." Ainsi parla la fée et, tout compte fait, elle fut assez bonne personne. Si M. Renan est une énigme, M. Renan en jouit tout le premier et s'étudie peut-être à la compliquer encore.

Il écrivait, il y a quatorze ans: "Cet univers est un spectacle qu'un Dieu se donne à lui-même; servons les intentions du grand chorège[2] en contribuant à rendre le spectacle aussi brillant, aussi varié que possible." Il faut rendre cette justice à l'auteur de la *Vie de Jésus* qu'il les sert joliment, "les intentions du grand chorège!" Il est certainement un des "compères" les plus originaux et les plus fins de l'éternelle féerie.[3] Lui reprocherons-nous de s'amuser pour son compte tout en divertissant le divin impresario? Ce serait de l'ingratitude, car nous jouissons aussi de la comédie selon notre petite mesure; et vraiment le monde serait plus ennuyeux si M. Renan n'y était pas.

CONTRE UNE LÉGENDE.

Le livre tout récemment publié par M. Renan, l'*Avenir de la Science* (*Pensées de* 1848) est un in-octavo de plus de cinq cents pages compactes, un répertoire et comme un "trésor" de toutes les idées que M. Renan devait développer, en les précisant ou en les affinant, dans la suite de ses ouvrages. Je n'ai point la prétention, dans un article de journal, vite écrit pour être lu cent fois plus vite encore, de parler dignement d'un tel livre. Il est d'ailleurs beaucoup trop riche de substance pour pouvoir être résumé commodément en quelques lignes.

Je n'y chercherai donc qu'une occasion d'exprimer de nouveau au plus cher de mes maîtres spirituels mon admiration reconnaissante, et aussi d'avertir les personnes frivoles d'une des erreurs où elles tombent le plus aisément au sujet de l'auteur des *Origines du Christianisme*, de protester enfin contre une légende fâcheuse et très mal fondée : celle du scepticisme de M. Renan.

Car, il n'est que trop vrai, le nom même de M. Renan est devenu, aux yeux des esprits superficiels, synonyme de scepticisme et de dilettantisme, ces mots étant pris, d'ailleurs, dans leur sens le plus grossier. Beaucoup se le figurent comme une manière de bon vivant et de bon plaisant,[1] qui se moque gravement de tout, et — phénomène bizarre, retour absurde des choses d'ici-bas — on dirait que le vulgaire lui prête un peu des traits de ce banal Béranger,[2] dont M. Renan a, jadis, si durement et dédaigneusement traité la basse "théologie." Bref, il entre dans l'image que la foule se forme de lui nombre de traits aussi étrangers que possible à sa véritable physionomie, et il lui est arrivé d'être

loué pour des choses dont il a toujours eu profondément horreur.

D'où vient un si fâcheux malentendu ?

Peut-être M. Paul Bourget,[1] mal lu par les gens du monde et traduit sans finesse dans leurs conversations, a-t-il contribué sans le savoir à répandre cette idée d'un Renan sceptique et dilettante. Mais, au reste, certaines particularités de la destinée littéraire de M. Renan rendaient ce malentendu inévitable.

L'auteur de la *Vie de Jésus* est, depuis vingt-cinq ans, professeur d'hébreu au Collège de France. C'est un philologue et un historien. Par la nature de ses travaux, il semblait destiné à n'être connu que d'un groupe d'hommes assez restreint. La gloire qu'il pouvait espérer, c'était une gloire sévère, la même, si vous voulez, que son illustre ami M. Taine.[2] Or, il s'est trouvé que, tout à coup et contre son attente, cet hébraïsant,[3] cet homme voué aux plus austères études, a connu, outre la gloire, la popularité, je dis la popularité la plus retentissante, quelque chose en vérité comme celle de M. Coquelin ou de Mme. Sarah Bernhardt.[4] Et cela est unique.

Mais cette anomalie a eu des conséquences. La parole du maître ayant prodigieusement dépassé le cercle de son auditoire naturel, il a été très imparfaitement entendu ; et on l'a admiré ou haï tout de travers, et l'on a affreusement simplifié sa philosophie. Les béotiens l'ont trahi, quelquefois en l'aimant ; et, par béotiens, je n'entends pas seulement la foule, mais les gens du monde, les petits chroniqueurs et les faiseurs de revues de fin d'année. J'en parle d'autant plus librement que je ne suis point sûr de n'avoir pas été moi-même, un jour, un peu béotien à cet égard.

Le public a donc pétri, selon son caprice, cette idole inattendue. Comme l'auteur des *Origines du Christianisme* étudiait une matière obscure et était souvent amené à douter

des *faits*, on a lestement transformé son scepticisme historique en scepticisme moral. Puis, au lieu de le considérer dans les plus sérieux de ses travaux (qu'ils n'avaient point lus), et notamment dans toute la partie de son œuvre antérieure aux *Dialogues philosophiques*, les badauds[1] l'ont jugé presque uniquement sur certaines fantaisies, délicieuses d'ailleurs, où il avouait lui-même que son imagination s'était donné carrière.[2]

Ils l'ont aussi jugé sur des causeries improvisées à des banquets, *sub rosa*, et où ce sage pliait par instants sa sagesse à une extrême indulgence pour les faiblesses ou la frivolité des personnes qui l'entendaient. On doit du reste remarquer qu'à mesure qu'il avançait en âge, M. Renan craignait davantage d'avoir l'air de surfaire, dans ses discours, les vertus à la pratique desquelles il avait consacré toute sa vie. Quarante années d'héroïque labeur, de pureté et d'intégrité absolues, lui donnaient peut-être le droit d'éviter un certain ton dogmatique en parlant des vérités morales. Mais cette pudeur, cette délicatesse d'une âme fière se tournaient contre lui, et on les prenait encore pour dilettantisme et scepticisme.

Le plus triste, c'est que cette opinion des béotiens n'est pas sans avoir déteint sur la génération nouvelle. Les jeunes gens qui ont aujourd'hui de vingt à vingt-huit ans se sont mis à reprocher à M. Renan de ne pas assez croire et d'être trop gai. Le plus distingué d'entre eux écrivait dernièrement: "Oh! que ce grand professeur d'hébreu nous pèse!" Ils sont là une petite bande qui, sous la conduite de M. de Vogüé,[3] vont répétant à journée faite[4]: "Croyons! croyons!" sans nous dire à quoi, comme on chante à l'Opéra: "Marchons! marchons!" Le "scepticisme" de M. Renan paraît tout à fait sec et affligeant à ces tendres cœurs.

A la vérité, ces novateurs ont découvert que l'âme avait son prix et qu'il faut avoir pitié des humbles et des souffrants.

Or, je puis leur affirmer que cela même, avec quelques autres choses, est dans les ouvrages de M. Renan, et notamment dans l'*Avenir de la Science*.

Car, s'il est un livre de foi, c'est bien celui-là. Je ne pense pas que personne, dans aucun temps, ait pris plus sérieusement la vie que ce petit Breton de vingt-cinq ans dont l'enfance avait été si pure, l'adolescence si grave et si studieuse, et qui, au sortir du plus tragique drame de conscience, seul dans sa petite chambre de savant pauvre, continuait à s'interroger sur le sens de l'univers, — et cela, dans un tel détachement des vanités humaines, que ces pensées devaient rester quarante ans inédites par la volonté de leur auteur.

M. Renan, dans sa préface, "ne réclame pour ces pages qu'un mérite, celui de montrer dans son naturel, atteint d'une forte encéphalite,[1] un jeune homme vivant uniquement dans sa tête et croyant frénétiquement à la vérité." Ah! certes, elles l'ont, ce mérite, et abondamment! Il y a là de l'excès, de l'ivresse cérébrale, une poussée désordonnée de sève intellectuelle.[2] Et il y a de l'enthousiasme. Oui, c'est bien, avec une science plus vive et une plus large intelligence des choses, l'état d'esprit de certains philosophes du siècle dernier, de Diderot souvent, ou de Condorcet[3] affirmant sa croyance au progrès indéfini. . . .

Et voici où le livre de jeunesse de M. Renan reste absolument original. Les encyclopédistes,[4] même les plus candides et les meilleurs, traitant toutes les religions positives en ennemies, n'avaient pas l'accent religieux. L'*Avenir de la Science* est sans doute un des premiers livres où une entreprise qui passait, il y a cent ans, pour irréligieuse, ait été tentée chez nous *religieusement* et ait ainsi repris son vrai caractère. Cela s'est fait tout naturellement. C'est que l'ancien clerc de Saint-Sulpice[5] n'avait point changé d'âme: il était devenu clerc de la science, voilà tout. Mais l'accent

était le même ; c'était le même sérieux, la même ardeur pieuse, la même émotion profonde de tout l'être attentif à la vérité. Il n'avait pas à changer de ton, puisque sa vie, à le bien prendre, n'avait pas changé d'objet. "*Savoir* est de tous les actes de la vie le moins profane, car c'est le plus désintéressé, le plus indépendant de la jouissance. ... C'est perdre sa peine que de prouver sa sainteté ; car ceux-là seuls peuvent songer à la nier pour lesquels il n'y a rien de saint."

L'*Avenir de la Science* est un livre de foi, car je ne connais point de livre où le scepticisme et le dilettantisme mondains soient traités avec un mépris plus frémissant de colère. L'*Avenir de la Science* est un livre de foi, si vous pensez que la foi peut être autre chose que la croyance aux formules dogmatiques de quelqu'une des religions établies. Croire que l'homme est capable de vérité, croire que le monde a un sens, le chercher, croire qu'on a le *devoir* de conformer sa vie à ce qu'on a pu deviner des fins de l'univers, etc., ... ce n'est pas la foi du charbonnier, du derviche, ni du nègre fétichiste ; mais j'imagine pourtant que c'est une foi.

Or, je le répète, cet esprit de foi éclate dans le premier livre écrit par M. Renan. Et, d'autre part, vous pouvez constater que cet esprit est celui de son œuvre entière et que, dans les trente volumes qui la composent, il n'y a pas une seule idée d'importance qui ne soit au moins en germe dans ce livre qu'il appelle plaisamment "son vieux *pourana*."[1] Oui, vous savez lire, vous verrez qu'il l'a gardée, sa foi. Seulement ...

D'abord que voulez-vous ? Son optimisme a peu à peu décru. La réalité s'est trouvée plus dure, la vérité plus inaccessible, le bien plus difficilement réalisable qu'il ne se l'était figuré. Il nous dit, dans sa préface, en combien de façons il a dû déchanter.[2] Et alors, il s'est efforcé de devenir gai, crainte de tomber dans trop de tristesse.

Puis, sa philosophie s'est faite, pour ainsi parler, de plus en plus cosmique.

La pensée de l'immensité des choses a fini par lui être habituelle. Non seulement l'humanité occidentale, mais toute la planète, mais le système solaire, mais l'univers entier a été de plus en plus présent à ses méditations et presque à chacune de ses démarches. Il a de plus en plus vécu avec la pensée de Sirius. C'est une des plus notables singularités de son génie. "Comme Hégel,[1] écrit-il, j'avais le tort d'attribuer trop affirmativement à l'humanité un rôle central dans l'univers. Il se peut que tout le développement humain n'ait pas plus de conséquence que la mousse ou le lichen dont s'entoure toute surface humectée."

Mais il n'en a pas moins poursuivi l'accomplissement de son devoir. Il a continué d'agir très fermement, *comme si ce qu'il espérait était le vrai.* Et c'est cela qui est la foi. Il n'y a même que cela.

Je voudrais que les bons boulevardiers,[2] qui tour à tour accusent ou félicitent M. Renan de ne pas croire, et ceux de l'école évangélique qui commencent à le renier, nous donnassent un peu leur *credo*, mais là, d'une façon précise et sérieuse, article par article. On le comparerait avec celui qu'on peut extraire de l'œuvre de M. Renan. ...

Je pourrais ajouter que cet homme "fuyant" a eu la vie la plus harmonieuse, la plus soutenue, la plus *une* qu'on puisse concevoir ; que cet "épicurien" a autant travaillé que Taine[3] ou Michelet,[4] que ce grand "je m'enfichiste"[5] (car on a osé l'appeler ainsi) est, au Collège de France, l'administrateur le plus actif, le plus énergique et le plus décidé quand il s'agit des intérêts de la haute science ; que, s'il se défie, par crainte de frustrer l'humanité, des injustices où entraînent les "amitiés particulières," il rend pourtant des services, et que jamais il n'en a promis qu'il n'ait rendus ; que sa loyauté n'a jamais été prise en défaut[6] ;

que cet Anacréon[1] de la sagesse contemporaine supporte héroïquement la souffrance physique, sans le dire, sans étaler son courage ; que ce sceptique prétendu est ferme comme un stoïcien, et qu'avec tout cela ce grand homme est, dans toute la force et la beauté du terme, un bon homme. . . .

Mais je ne sais s'il lui plairait qu'on fît ces révélations, et je m'arrête.

Je crois, en résumé, qu'on exagérerait à peine en disant que le vrai Renan est précisément le contraire de celui que se sont fabriqué les neuf dixièmes des Parisiens. Comme d'autres grands hommes, celui-là ne sera sans doute connu et compris qu'après sa mort.

Il est sans doute fort inutile de le dire, mais il fallait que cela fût dit.

M. ÉMILE ZOLA.

A PROPOS DE "GERMINAL."

Il y a des écrivains et des artistes dont le charme intime, délicat, subtil, est très difficile à saisir et à fixer dans une formule. Il y en a aussi dont le talent est un composé très riche, un équilibre heureux de qualités contraires ; et ceux-là, il n'est pas non plus très aisé de les définir avec précision. Mais il en est d'autres chez qui prédomine hautement, de façon brutale et exorbitante, une faculté, un goût, une manie ; des espèces de monstres puissants, simples et clairs, et dont il est agréable de dessiner à grands traits la physionomie saillante. On peut, avec eux, faire quelque chose comme de la critique à fresque.

M. Émile Zola est certainement de ces vigoureux "outranciers,"[1] surtout depuis l'*Assommoir*. Mais, comme il semble bien qu'il se connaisse peu lui-même, comme il a fait tout ce qu'il a pu pour donner au public une idée absolument fausse de son talent et de son œuvre, il est peut-être bon, avant de chercher ce qu'il est, de dire ce qu'il n'est pas.

M. Zola n'est pas un esprit critique, quoiqu'il ait écrit *le Roman expérimental* ou plutôt puisqu'il l'a écrit, et M. Zola n'est point un romancier véridique, quoique ce soit sa grande prétention.

Il est impossible d'imaginer une équivoque surprenante et plus longuement soutenue et développée que celle qui fait le fond de son volume sur *le Roman expérimental*. Mais on s'est assez moqué de cette assimilation d'un roman avec une expérience de chimie pour qu'il soit inutile d'y revenir. Il reste que, pour M. Zola, le roman *doit* serrer la réalité du plus près qu'il se peut.[2] Si c'est un conseil, il est bon, mais

banal. Si c'est un dogme, on s'insurge et on réclame la liberté de l'art. Si M. Zola croit prêcher d'exemple, il se trompe.

On est tout prêt à reconnaître avec M. Zola que bien des choses dans le romantisme ont vieilli et paraissent ridicules, que les œuvres qui nous intéressent le plus aujourd'hui sont celles qui partent de l'observation des hommes tels qu'ils sont, traînant un corps, vivant dans des conditions et dans un "milieu" dont ils subissent l'influence. Mais aussi M. Zola sait bien que l'artiste, pour transporter ses modèles dans le roman ou sur la scène, est *forcé* de choisir, de ne retenir de la réalité que les traits expressifs et de les ordonner de manière à faire ressortir le caractère dominant soit d'un milieu, soit d'un personnage. Et puis c'est tout. Quels modèles doit-on prendre? Dans quelle mesure peut-on choisir et, par suite, élaguer[1]? C'est affaire de goût et de tempérament. Il n'y a pas de lois pour cela: celui qui en édicte est un faux prophète. L'art, même naturaliste, est nécessairement une transformation du réel: de quel droit fixez-vous la limite qu'elle ne doit point dépasser? Dites-moi pourquoi je dois goûter médiocrement *Indiana*[2] ou même *Julia de Trécœur*[3] et *Méta Holdenis*[4]? Et quelle est cette étrange et pédantesque tyrannie qui se mêle de régenter mes plaisirs[5]? Élargissons nos sympathies (M. Zola lui-même y gagnera) et permettons tout à l'artiste, sauf d'être médiocre et ennuyeux. Je consens même qu'il imagine, en arrangeant ses souvenirs, des personnages dont la réalité ne lui offre pas de modèles, pourvu que ces personnages aient de l'unité et qu'ils imitent les hommes de chair et d'os par une logique particulière qui préside à leurs actions. Je l'avoue sans honte, j'aime encore Lélia,[6] j'adore Consuelo[7] et je supporte jusqu'aux ouvriers de George Sand: ils ont une sorte de vérité et expriment une part des idées et des passions de leur temps.

Ainsi M. Zola, sous couleur de critique littéraire, n'a jamais fait qu'ériger son goût personnel en principe : ce qui n'est ni d'un esprit libre ni d'un esprit libéral. Et par malheur il l'a fait sans grâce, d'un air imperturbable, sous forme de mandements[1] à la jeunesse française. Par là il a agacé nombre d'honnêtes gens et leur a fourni de si bonnes raisons de ne le point comprendre, qu'ils sont fort excusables d'en avoir usé. Car voici ce qui est arrivé. D'une part, ces bonnes gens ont traité d'absurdes les théories de M. Zola ; mais en même temps ils ont affecté de les prendre au mot et se sont plu à montrer qu'elles n'étaient pas appliquées dans ses romans. Ils ont donc condamné ces romans pour avoir manqué à des règles qu'eux-mêmes venaient de condamner tout d'abord. Ils ont dit, par exemple : Nana ne ressemble guère aux courtisanes que l'on connaît ; vos bourgeois de *Pot-Bouille* ressemblent encore moins à la moyenne des bourgeois ; en outre, vos livres sont pleins d'ordures et la proportion de l'ignoble y est certainement plus forte que dans la réalité : donc ils ne valent pas le diable.[2] Bref, on s'est servi contre M. Zola des armes qu'il avait lui-même fournies et on a voulu lui faire porter la peine des théories dont il nous a rebattu les oreilles.[3]

C'est peut-être de bonne guerre[4]; mais ce n'est pas d'une critique équitable, car les romans de M. Zola pourraient aller contre ses doctrines et n'en être pas moins de belles œuvres. Je voudrais donc le défendre (sans lui en demander la permission) et contre ses "détracteurs" et contre ses propres illusions. "C'est faux, lui crie-t-on, et c'est malpropre par-dessus le marché." Je voudrais montrer ingénument que, si les peintures de M. Zola sont outrées et systématiques, c'est par là qu'elles sont imposantes, et que, si elles sont souvent horribles, elles le sont peut-être avec quelque force, quelque grandeur et quelque poésie.

M. Zola n'est point un critique et n'est point un romancier "naturaliste" au sens où il l'entend. Mais M. Zola est un poète épique et un poète pessimiste. Et cela est surtout sensible dans ses derniers romans.

J'entends par poète un écrivain qui, en vertu d'une idée ou en vue d'un idéal, transforme notablement la réalité et, ainsi modifiée, la fait vivre. A ce compte, beaucoup de romanciers et d'auteurs dramatiques sont donc des poètes; mais ce qui est intéressant, c'est que M. Zola s'en défend et qu'il l'est pourtant plus que personne.

J'ai déjà montré, et fort longuement, que c'est M. Daudet qui est le romancier naturaliste, non M. Zola; que c'est l'auteur du *Nabab* qui part de l'observation de la réalité et qui est comme possédé par elle, tandis que l'auteur de l'*Assommoir* ne la consulte que lorsque son siège est fait,[1] et sommairement et avec des idées préconçues. L'un saisit des personnages réels, et presque toujours singuliers, puis cherche une action qui les relie tous entre eux et qui soit en même temps le développement naturel du caractère ou des passions des principaux acteurs. L'autre veut peindre une classe, un groupe, qu'il connaît en gros et qu'il se représente d'une certaine façon avant toute étude particulière; il imagine ensuite un drame très simple et très large, où des masses puissent se mouvoir et où puissent se montrer en plein des types très généraux. Ainsi M. Zola invente beaucoup plus qu'il n'observe; il est vraiment poète si l'on prend le mot au sens étymologique, qui est un peu grossier — et poète idéaliste, si l'on prend le mot au rebours de son sens habituel. Voyons donc quelle sorte de simplification hardie ce poète applique à la peinture des hommes, des choses et des milieux, et nous ne serons pas loin de le connaître tout entier.

Tout jeune, dans les *Contes à Ninon*, M. Zola ne montrait qu'un goût médiocre pour la "vérité vraie" et donnait

volontiers dans les caprices innocents d'une poésie un peu fade. Il n'avait certes rien d'un "expérimentateur." Mais déjà il manquait d'esprit[1] et de gaieté et se révélait çà et là descripteur vigoureux des choses concrètes par l'infatigable accumulation des détails.

Maintenant qu'il a trouvé sa voie et sa *matière*, il nous apparaît, et de plus en plus, comme le poète brutal et triste des instincts aveugles, des passions grossières, des amours charnelles, des parties basses et répugnantes de la nature humaine. Ce qui l'intéresse dans l'homme, c'est surtout l'animal et, dans chaque type humain, l'animal particulier que ce type enveloppe. C'est cela qu'il aime à montrer, et c'est le reste qu'il élimine, au rebours des romanciers proprement idéalistes. Eugène Delacroix[2] disait que chaque figure humaine, par une hardie simplification de ses traits, par l'exagération des uns et la réduction des autres, peut se ramener à une figure de bête : c'est tout à fait de cette façon que M. Zola simplifie les âmes.

Seulement toute psychologie un peu fine disparaît. Le plus grand effort de M. Zola ne va qu'à nous peindre le progrès non combattu d'une idée fixe, d'une manie ou d'un vice. Immuables ou toujours emportés dans le même sens, tels sont ses personnages. Même quand il nous expose un cas très particulier, très moderne, et qui paraît être surtout psychologique, comme celui de Lazare dans *la Joie de vivre*, il trouve moyen d'y appliquer encore, et dans le même esprit, ses procédés de simplification. Oh ! il a bientôt fait d'effacer les nuances trop subtiles de sentiment ou de pensée, de débrouiller les complexités des maladies mentales et, là encore, de trouver l'animal sous l'homme ! Lazare devait sans doute représenter toute une partie de la jeune génération, si intéressante par le besoin de sensations rares, par le dégoût de l'action, par la dépravation et l'énervement de la volonté, par le pessimisme pédant et peut-être sincère : or

tout le pessimisme de Lazare se réduit finalement à la peur physique de la mort; et, Pauline étant dévouée comme une bonne chienne, c'est comme un chien peureux que Lazare est pessimiste.

Si l'impression est triste, elle est puissante. Je fais bien mon compliment à ces esprits fins et délicats pour qui la mesure, la décence et la correction sont si bien le tout de l'écrivain que, même après *la Conquête de Plassans*, *la Faute de l'abbé Mouret*, *l'Assommoir* et *la Joie de vivre*, ils tiennent M. Zola en petite estime littéraire et le renvoient à l'école parce qu'il n'a pas fait de bonnes humanités et que peut-être il n'écrit pas toujours parfaitement bien. Je ne saurais me guinder à un jugement aussi distingué.[1] Qu'on refuse tout le reste à M. Zola, est-il possible de lui dénier la puissance créatrice, restreinte à ce qu'on voudra, mais prodigieuse dans le domaine où elle s'exerce? J'ai beau m'en défendre, ces brutalités même m'imposent, je ne sais comment, par leur nombre, et ces ordures par leur masse. Avec des efforts réguliers d'Hercule embourbé, M. Zola met en monceaux les immondices des écuries d'Augias (on a même dit qu'il en apportait). On admire avec effroi combien il y en a et ce qu'il a fallu de travail pour en faire un si beau tas. Une des vertus de M. Zola, c'est la vigueur infatigable et patiente. Il voit bien les choses concrètes, tout l'extérieur de la vie, et il a, pour rendre ce qu'il voit, une faculté spéciale: c'est de pouvoir retenir et accumuler une plus grande quantité de détails qu'aucun autre descripteur de la même école; et cela froidement, tranquillement, sans lassitude ni dégoût et en donnant à toute chose la même saillie nette et crue.[2] En sorte que l'unité de chaque tableau n'est plus, comme chez les classiques, dans la subordination des détails (toujours peu nombreux) à l'ensemble, mais, si je puis dire, dans leur interminable monochromie. Oui, cet artiste a une merveilleuse puissance d'entassement dans le

même sens. Je crois volontiers ce qu'on raconte de lui, qu'il écrit toujours du même train et fait chaque jour le même nombre de pages. Il construit un livre comme un maçon fait un mur, en mettant des moellons l'un sur l'autre, sans se presser, indéfiniment. Vraiment cela est beau dans son genre, et c'est peut-être une des formes de la longue patience dont parle Buffon [1] et qui serait du génie. Ce don, joint aux autres, ne laisse pas de lui faire une robuste originalité.[2]

Néanmoins beaucoup persistent à lui refuser ce qui, dit-on, conserve les œuvres : le style. Mais ici il faudrait d'abord distinguer entre ses ouvrages de critique ou de polémique et ses romans. Les livres où il avait à exprimer des idées abstraites ne sont pas toujours, en effet, bien écrits, soit que l'embarras et l'équivoque de la pensée se soient communiqués au style, ou que M. Zola soit naturellement incapable de rendre des idées avec une entière exactitude. La forme de ses romans est beaucoup plus défendable. Mais là encore il faut distinguer. M. Zola n'a jamais été un écrivain impeccable ni très sûr de sa plume ; mais dans ses premiers romans (jusqu'à *Nana*, à ce qu'il me semble) il s'appliquait davantage ; son style était plus tourmenté [3] et plus riche. Il y a, même à ne considérer que la forme, des pages vraiment très belles, d'un grand éclat et d'une suffisante pureté, dans *la Fortune des Rougon* et dans *la Faute de l'abbé Mouret*. Depuis *Nana*, en même temps que sous prétexte de vérité il oublie de plus en plus la décence, on peut dire que sous couleur de simplicité et en haine du romantisme (qui est à la fois son père et sa bête noire), il s'est mis à dédaigner un peu le style, à écrire beaucoup plus vite, largement et de haut, sans trop se soucier du détail de la phrase. Dans l'une et l'autre de ces deux manières, mais surtout dans la seconde, il n'est pas difficile de relever des fautes assez choquantes et particulièrement cruelles pour les

personnes habituées au commerce des classiques, pour les gens de forte éducation universitaire, pour les vieux professeurs qui savent bien leur langue: des impropriétés, des disparates étranges, un mélange surprenant d'expressions recherchées, "poétiques," comme on disait autrefois, et de locutions basses ou triviales, certains tics de style, parfois des incorrections, et surtout une outrance continuelle; jamais de nuances, point de finesse. . . . Eh! oui, tout cela est vrai, et j'en suis très fâché. Mais d'abord cela n'est pas vrai partout, il s'en faut. Et puis comme, dans ces romans, tout est largement construit, fait pour être embrassé d'ensemble et de loin, il ne faut pas chicaner sur les phrases, mais prendre cela comme cela a été écrit, par grands morceaux et par blocs, et juger de ce que vaut ce style par l'effet total d'un tableau. On reconnaîtra qu'en somme tel amas de phrases qui ne sont point toutes irréprochables finit pourtant par nous donner une vision vaste et saisissante des objets, et que ce style grossissant, sans nuances et quelquefois sans précision, est éminemment propre, par ses exagérations monotones et ses insistances multipliées, à rendre avec grandeur les grands ensembles de choses concrètes.

Germinal, qui vient de paraître, confirme merveilleusement la définition que j'ai tentée de l'œuvre de M. Zola. Tout ce que j'ai cru voir dans les romans antérieurs surabonde dans *Germinal*, et on peut dire que jamais ni la morosité de M. Zola et sa faculté épique, ni les procédés dont elles comportent et commandent l'emploi, ne se sont plus puissamment étalés que dans ce livre grandiose et sombre.

Le sujet est très simple: c'est l'histoire d'une grève, ou plutôt c'est le poème de *la* grève. Des mineurs, à la suite d'une mesure qui leur paraît inique, refusent de descendre dans les fosses. La faim les exaspère jusqu'au pillage et au meurtre. L'ordre est rétabli par la troupe. Le jour où les ouvriers redescendent, la fosse est noyée et quelques-uns

des principaux personnages restent au fond. Cette dernière catastrophe, œuvre d'un ouvrier nihiliste, est le seul trait qui distingue cette grève de tant d'autres.

C'est donc l'histoire, non d'un homme ou de quelques hommes, mais d'une multitude. Je ne sache pas que dans aucun roman on ait fait vivre ni remué de pareilles masses. Cela tantôt grouille et fourmille,[1] tantôt est emporté d'un mouvement vertigineux par une poussée d'instincts aveugles. Le poète déroule avec sa patience robuste, avec sa brutalité morne, avec sa largeur d'évocation, une série de vastes et lamentables tableaux, composés de détails monochromes qui s'entassent, s'entassent, montent et s'étalent comme une marée : une journée dans la mine, une journée au coron,[2] une réunion des révoltés la nuit dans une clairière, la promenade furieuse de trois mille misérables dans la campagne plate, le heurt de cette masse contre les soldats, une agonie de dix jours dans la fosse noyée. . . .

M. Zola a magnifiquement rendu ce qu'il y a de fatal, d'aveugle, d'impersonnel, d'irrésistible dans un drame de cette sorte, la contagion des colères rassemblées, l'âme collective des foules, violente et aisément furieuse. Souvent il ramasse les têtes éparses en une masse formidable, et voici de quel souffle il la pousse :

"Les femmes avaient paru, près d'un millier de femmes, aux cheveux épars, dépeignées par la course, aux guenilles montrant la peau nue. . . . Quelques-unes tenaient leur petit entre les bras, le soulevaient, l'agitaient ainsi qu'un drapeau de deuil et de vengeance. D'autres, plus jeunes, avec des gorges gonflées de guerrières, brandissaient des bâtons ; tandis que les vieilles, affreuses, hurlaient si fort, que les cordes de leurs cous décharnés semblaient se rompre. Et les hommes déboulèrent ensuite, deux mille furieux, des galibots, des haveurs, des raccommodeurs,[3] une masse compacte qui roulait d'un seul bloc, serrée, confondue, au point qu'on ne distinguait ni les culottes déteintes ni les tricots de

laine en loques, effacés dans la même uniformité terreuse. Les yeux brûlaient; on voyait seulement les trous de bouches noires chantant la *Marseillaise*,[1] dont les strophes se perdaient en un mugissement confus, accompagné par le claquement des sabots sur la terre dure. Au-dessus des têtes, parmi le hérissement des barres de fer, une hache passa, portée toute droite ; et cette hache unique, qui était comme l'étendard de la bande, avait, dans le ciel clair, le profil aigu d'un couperet de guillotine. . . .

"La colère, la faim, ces deux mois de souffrances et cette débandade enragée au travers des fosses avaient allongé en mâchoires de bêtes fauves les faces placides des houilleurs de Montsou. A ce moment, le soleil se couchait ; les derniers rayons, d'un pourpre sombre, ensanglantaient la plaine. Alors la route sembla charrier du sang ; les femmes, les hommes continuaient à galoper, saignant comme des bouchers en pleine tuerie. . . ."

Un troupeau de misérables, soulevé par la faim et par l'instinct, attiré par un rêve grossier, mû par des forces fatales et allant, avec des bouillonnements et des remous, se briser contre une force supérieure[2]: voilà le drame. Les hommes apparaissant, semblables à des flots, sur une mer de ténèbres et d'inconscience : voilà la vision philosophique, très simple, dans laquelle ce drame se résout. M. Zola laisse aux psychologues le soin d'écrire la monographie de chacun de ces flots, d'en faire un centre et comme un microcosme. Il n'a que l'imagination des vastes ensembles matériels et des infinis détails extérieurs. Mais je me demande si personne l'a jamais eue à ce degré.

J'y reviens en terminant, et avec plus de sécurité après avoir lu *Germinal:* n'avais-je pas raison d'appeler M. Zola un poète épique ? et les caractères dominants de ses longs récits, ne sont-ce pas précisément ceux de l'épopée ? Avec un peu de bonne volonté, en abusant un tant soit peu des mots, on pourrait poursuivre et soutenir ce rapprochement, et il y aurait un grand fond de vérité sous l'artifice de ce jeu de rhétorique.

Le sujet de l'épopée est un sujet national, intéressant pour tout un peuple, intelligible à toute une race. Les sujets choisis par M. Zola sont toujours très généraux, peuvent être compris de tout le monde, n'ont rien de spécial, d'exceptionnel, de "curieux" : c'est l'histoire d'une famille d'ouvriers qui sombre dans l'ivrognerie, d'une fille galante qui affole et ruine les hommes, d'une fille sage qui finit par épouser son patron, d'une grève de mineurs, etc. ; et tous ces récits ensemble ont au moins la prétention de former l'histoire typique d'une seule famille. L'histoire des *Rougon-Macquart* est donc, ainsi qu'un poème épique, l'histoire ramassée de toute une époque. — Les personnages, dans l'épopée, ne sont pas moins généraux que le sujet, et, comme ils représentent de vastes groupes, ils apparaissent plus grands que nature. Ainsi les personnages de M. Zola, bien que par des procédés contraires : tandis que les vieux poètes tâchent à diviniser leurs figures, on a vu qu'il animalise les siennes. Mais cela même ajoute à l'air d'épopée, car il arrive, par le mensonge de cette réduction, à rendre à des figures modernes une simplicité de types primitifs. — Il meut des masses, comme dans l'épopée. — Et les *Rougon-Macquart* ont aussi leur merveilleux. Les dieux, dans l'épopée, ont été à l'origine les personnifications des forces naturelles : M. Zola prête à ces forces, librement déchaînées ou disciplinées par l'industrie humaine, une vie effrayante, un commencement d'âme, une volonté obscure de monstres. Le merveilleux des *Rougon-Macquart*, c'est le Paradou, l'assommoir du père Colombe, le magasin d'Octave Mouret,[1] la mine de *Germinal*. — Il y a dans l'épopée une philosophie naïve et rudimentaire. De même dans les *Rougon-Macquart*. La seule différence, c'est que la sagesse des vieux poètes est généralement optimiste, console, ennoblit l'homme autant qu'elle peut, tandis que celle de M. Zola est noire et désespérée. Mais c'est de part et d'autre la même

simplicité, la même ingénuité de conception. — Enfin et surtout l'allure des romans de M. Zola est, je ne sais comment, celle des antiques épopées, par la lenteur puissante, le large courant, l'accumulation tranquille des détails, la belle franchise des procédés du conteur. Il ne se presse pas plus qu'Homère. Il s'intéresse autant (dans un autre esprit) à la cuisine de Gervaise que le vieil aède à celle d'Achille. Il ne craint point les répétitions ; les mêmes phrases reviennent avec les mêmes mots, et d'intervalle en intervalle on entend, dans *le Bonheur des Dames* le "ronflement" du magasin, dans *Germinal* la "respiration grosse et longue" de la machine, comme dans l'*Iliade* le grondement de la mer, πολύφλοισβος θάλασσης.

Si donc on ramasse maintenant tout ce que nous avons dit, il ne paraîtra pas trop absurde de définir les *Rougon-Macquart :* une épopée pessimiste de l'animalité humaine.

ALPHONSE DAUDET.

"Ah ! mon Daniel,[1] quelle jolie façon tu as de dire les choses ! Je suis sûr que tu pourrais écrire dans les journaux, si tu voulais." Le petit Chose[1] a écrit dans les journaux, il a même fait des livres. Et le public a été de l'avis de la mère Jacques.[1] O locataire du moulin de Gaspard Mitifio,[1] conteur des contes du lundi,[1] ami du petit Jack[1] et de la petite Désirée,[1] compatriote infidèle de Tartarin,[1] de Numa[1] et de Bompard,[1] historiographe du Nabab[1] et de la reine Frédérique,[1] ô magicien qui savez unir dans une si juste mesure et par un secret si rare la vérite, la fantaisie et la tendresse, ah ! quelle jolie façon vous avez de dire les choses !

La fortune littéraire de M. Alphonse Daudet est des plus éclatantes qu'on ait vues. C'est une séduction universelle. Ceux qui veulent des larmes et ceux qui veulent de l'esprit, les amoureux d'extraordinaire et les quêteurs de modernité,[2] les simples, les raffinés, les femmes, les poètes, les naturalistes et les stylistes. M. Daudet traîne tous les cœurs après lui ; car il a le charme, aussi indéfinissable dans une œuvre d'art que dans un visage féminin, et qui pourtant n'est pas un vain mot puisque de très grands écrivains ne l'ont pas. Le charme, c'est peut-être une certaine aisance heureuse, une fleur de naturel même dans le rare et le recherché[3] ; c'est, en tout cas, quelque chose d'incompatible avec des qualités trop laborieuses et trop voulues : ainsi le charme ne se rencontre guère chez les chefs d'école. On peut remarquer aussi que le charme ne va pas sans un cœur aisément ému et qui ne craint pas de le paraître (*Homo sum*, etc.).[4] Il ne faut donc pas le demander à ceux qui font profession de ne peindre que des réalités plates ou brutales,

qui affectent de n'être curieux que du monde extérieur et de la plastique des choses.

Ce charme, quel qu'il soit, est une des puissances de M. Alphonse Daudet. Ajoutez que son talent est en effet d'une composition assez riche pour que des esprits très divers y puissent trouver leur compte.[1] Son originalité, c'est d'unir étroitement l'observation et la fantaisie, de dégager du vrai tout ce qu'il contient d'invraisemblable et de surprenant, de contenter du même coup les lecteurs de M. Cherbuliez[2] et les lecteurs de M. Zola, d'écrire des romans qui sont en même temps réalistes et romanesques, et qui ne semblent romanesques que parce qu'ils sont très sincèrement et très profondément réalistes.

I.

Apparemment il n'est pas inutile, pour voir dans la réalité ce qui vaut la peine d'y être vu, d'avoir commencé par ne pas la regarder de trop près, par être un poète, un rêveur sans plus,[3] un être à sensations délicates, vibrant pour des riens, et qui se contente de souffrir ou de jouir démesurément des choses sans avoir souci de les photographier.

Le petit Chose[4] commence donc par la fantaisie et le rêve. A Nîmes,[5] dans le jardin de "monsieur Eyssette," c'est un bambin[6] imaginatif qui joue éperdument Robinson dans son île et qui s'attache aux objets avec une sensibilité violente. Quel déchirement quand il faut quitter Nîmes, la fabrique et le jardin !

> Je disais aux platanes: "Adieu, mes chers amis," et aux bassins : "C'est fini, nous ne nous verrons plus." Il y avait dans le jardin un grenadier dont les belles fleurs rouges s'épanouissaient au soleil. Je lui dis en sanglotant : "Donne-moi une de tes fleurs." Il me la donna. Je la mis dans ma poitrine en souvenir de lui.

A Lyon[7] où il fait souvent l'école buissonnière[8] et passe des journées dans les bois ou le long de l'eau ; au collège

de Sarlande, où il invente des histoires pour les "petits," à Paris même, où, fraîchement débarqué, de ses yeux de myope encore tout pleins de songerie, il s'essaye à regarder ce monde nouveau qu'il peindra si bien, le petit Chose, délicat et joli comme une fille, timide, fier, impressionnable, distrait, continue de rêver effrontément, fait des vers sur des cerises, des bottines et des prunes, chante le rouge-gorge et l'oiseau bleu, soupire le *Miserere*[1] de l'amour, et adresse à Clairette et à Célimène des stances cavalières qui semblent d'un Musset mignard[2] et où l'ironie, comme il convient, se mouille d'une petite larme. Je ne connais pas de volume de débutant plus vraiment jeune que le petit livre des *Amoureuses.*

Puis le petit Chose devient M. Alphonse Daudet, un écrivain déjà connu et qui fait des chroniques et des "variétés" au *Figaro.*[3] Mais, au fond, c'est encore le petit Chose qui tient la plume. Quel autre que cet incorrigible poète de petit Chose serait capable d'écrire des histoires aussi chimériques, aussi peu arrivées que les *Aventures d'un Papillon et d'une Bête à bon Dieu*, le *Roman du Chaperon rouge*, les *Rossignols du cimetière* et les *Ames du Paradis, mystère en deux tableaux?*

Une femme est morte en se confessant au prêtre et en reniant un amour criminel. L'amant s'est tué de désespoir. Il est en enfer et sa maîtresse en paradis. Tous les ans, le jour de la Fête-Dieu, le plafond de l'enfer s'entr'ouvre, et les damnés voient passer au-dessus de leurs têtes la procession des élus. Mais, comme l'explique un damné, "l'air du paradis est fatal à la mémoire : chacun de nous a là-haut un parent, un ami, un frère, une sœur, une mère, une femme ; de ces êtres chéris nous ne pûmes jamais obtenir un regard." Le nouveau venu n'est pas plus heureux que les autres. Il a beau supplier et pleurer, évoquer les jours d'autrefois : sa maîtresse ne se souvient de rien, ne le reconnaît pas ; et

cela est si douloureux que saint Pierre lui-même ne peut s'empêcher d'être ému.

Voilà un "mystère" qui sent un peu l'hérésie ; car l'Église enseigne que, non seulement les élus oublieront les damnés, mais que les damnés détesteront les élus (je ne donne pas ce dogme pour aimable). Mais il y a, dans cette fantaisie hétérodoxe et compromettante pour saint Pierre, un mélange tout à fait savoureux d'ingénuité, de grâce et de passion. Au petit drame touchant se mêlent les jolis détails d'un paradis d'enfant de chœur, de petit clerc de la manécanterie de Saint-Nizier[1]: "Mes yeux et mon cœur l'ont aussi reconnu, ce petit chérubin vêtu de mousseline, à ceinture d'azur, qui agite dans l'air, de toutes les forces de ses petits bras dodus et roses, une bannière à fleurs d'or aussi grande que lui ; c'est ma sœur, ma petite sœur Anna, que j'ai tant pleurée."

Surtout il y a dans ce rêve bien *humain* une tendresse profonde, un don de faire monter aux yeux de petites larmes chaudes, don précieux que M. Alphonse Daudet conservera même quand il ne fera plus que regarder et qu'il ne rêvera plus guère. Et c'est pour cela que je me suis un peu arrêté sur cette œuvre d'adolescent. Rien de meilleur, en somme, pour peindre le monde comme il est, que d'avoir beaucoup d'imagination et de sensibilité. L'âme de ce cher petit Chose, qui n'a pas eu une enfance heureuse et qui a songé des songes si jolis et si tendres, continue de flotter, légère, sur les romans vrais de M. Alphonse Daudet, s'y insinue encore çà et là, mêle de l'émotion à l'exactitude des peintures et impose à l'observation un choix de détails si rare et si délicat que, sans autre artifice, elle fait jaillir à chaque instant la fantaisie de la réalité même.

II.

Le poète des *Amoureuses*, jeté en arrivant à Paris dans un milieu de bohèmes pittoresques, bientôt aiguisé par la vie parisienne, s'aperçoit un jour que ce qu'on voit (quand on sait regarder) est presque toujours plus intéressant, plus inattendu, même plus amusant et plus fou que ce qu'on imagine. Dès lors, c'est fini de rêver. Il nous contera encore par-ci par-là de jolis contes comme le *Curé de Cucugnan*, la *Mule du pape*, l'*Élixir du père Gaucher*, ou la merveilleuse histoire de *Woodstown*, la ville américaine conquise sur la forêt vierge et submergée par elle. Mais, d'une façon générale, on peut dire de lui, et plus justement que de n'importe quel autre romancier, même de la nouvelle école, qu'il ne raconte et ne décrit plus que ce qu'il a vu. C'est au point qu'on pourrait diviser tous ses récits ou tableaux, depuis ses *Lettres de mon moulin* jusqu'à son premier grand roman, en cinq ou six groupes qui porteraient les noms des pays ou des milieux qu'il a le mieux connus et où il a fait ses plus longs séjours : Nîmes et la Provence, l'Algérie et la Corse, Paris enfin, Paris bohème,[1] Paris populaire, Paris mondain, Paris interlope,[2] Paris pendant le siège. Et sous ces différents chefs se rangeraient aussi les morceaux dont ses grands romans sont faits, si on prenait la peine de les décomposer. La Provence remplit presque toutes les *Lettres de mon moulin ;* Paris sous ses différents aspects est le sujet de presque tous les *Contes du lundi* et de la plupart des *Études* qui suivent *Robert Helmont.* Dans ces deux livres la Corse et l'Algérie se glissent çà et là. L'Algérie et la Provence se partagent *Tartarin.* A mesure que M. Alphonse Daudet avance dans son œuvre, Paris, c'est-à-dire la modernité, l'attire davantage: d'abord le Paris tragique, touchant ou grotesque du siège ; puis le Paris de tous les jours et tous les étages de Paris, du haut

en bas [1] (voyez *Mœurs parisiennes* et les *Femmes d'artistes*). Cela le mène tout doucement à ses grands romans parisiens. Déjà il nous raconte le Nabab en cinq ou six pages et, tout à côté, la mort du duc de Morny. Déjà le futur bourreau du petit Jack montre, dans le *Credo de l'Amour*, sa grosse moustache, son œil bleu et dur et sa face de mousquetaire malade.

Il serait fort difficile d'analyser ces petites pièces. Mais peut-être n'est-ce pas assez de dire que ce sont de purs joyaux et de s'en tenir là.[2] Comment donc faire ? Il faudrait prendre le mot "charmant," le nettoyer de sa banalité et comme le frapper à neuf ; puis, ainsi rajeuni, le mettre pour tout commentaire au bout de ces *Contes*. Essayons pourtant quelques remarques.

III.

Nombre de ces petites histoires sont extrêmement simples, mais aucune n'est banale et beaucoup sont singulières et rares. Il n'en est pas une, je crois, dont on puisse dire : "C'est joli, mais ça ressemble à tout," ou "Tiens ! j'ai déjà lu ça quelque part." Jamais M. Alphonse Daudet ne tombe dans cette banalité, soit de la fable, soit de la description ou du sentiment, à laquelle n'échappent pas toujours les écrivains qui inventent, et même les plus grands. C'est, encore une fois, que tout ce qu'il conte ou décrit, il l'a vu et noté, ou induit [3] directement de ce qu'il avait vu. Il est vrai que sa façon de regarder est une création et que son œil sait découvrir au point qu'il paraît inventer. "Plus on a d'esprit, dit La Bruyère,[4] plus on trouve d'originaux." Ajoutons : Et plus l'on découvre autour de soi de situations originales. Or, comme M. Alphonse Daudet a beaucoup d'esprit et qu'il est toujours à l'affût,[5] il s'arrête et s'intéresse à des détails qui nous échapperaient ou que nous remarque-

rions à peine ; il nous fait trouver curieuses par la façon dont il nous les présente des choses tout ordinaires et qui nous auraient sans doute faiblement frappés ; il a, si j'ose dire, un merveilleux flair des petits drames obscurs dont fourmille la réalité.

Je ne citerai pas les contes les plus connus, les plus brillants, le plus populaires, mais quelques-uns des plus unis[1] et des plus simplement vrais. Vous rappelez-vous les *Deux auberges*,* l'une neuve, bruyante et bien achalandée,[2] l'autre déserte et misérable ; et la maîtresse de cette pauvre bicoque[3] pleurant toute seule et perdant la tête, quand par hasard un client entre chez elle, tandis que son mari chante et boit dans l'auberge d'en face chez la belle Arlésienne.

Entendez-vous ? me dit-elle tout bas, c'est mon mari. . . . N'est-ce pas qu'il chante bien ? . . . Qu'est-ce que vous voulez, monsieur ? Les hommes sont comme ça, ils n'aiment pas à voir pleurer ; et moi, je pleure toujours depuis la mort des petites. . . .

Une histoire bien simple que le *Père Achille !* † Le vieil ouvrier a eu un fils d'une maîtresse, avant son mariage. Ce fils, devenu grand garçon, vient voir son père, "seulement pour le voir, pour le connaître. C'est vrai, ça m'a toujours un peu taquiné de ne pas connaître mon père. — Sans doute, sans doute ; vous avez bien fait, mon garçon," dit le père Achille. Ils vont prendre un litre chez le marchand de vin.

— Qu'est-ce que vous faites ? demande le père ; moi, je suis dans la charpente.

Le fils répond : — Moi, dans la menuiserie.

— Est-ce que ça va bien, chez vous, les affaires ?

— Non, pas fort.

* *Lettres de mon moulin.*

† *Études et paysages* (à la suite de *Robert Helmont*).

Et la conversation continue sur ce ton. . . . Pas la moindre émotion de se voir, rien à se dire, rien . . . Le litre fini, le fils se lève.

— Allons, mon père, je ne veux pas vous retarder davantage ; je vous ai vu, je m'en vais content. A revoir !

— Bonne chance, mon garçon.

Ils se serrent la main froidement ; l'enfant part de son côté, le père remonte chez lui ; ils ne se sont plus jamais revus.

Savez-vous rien de plus vrai et qui soit d'un effet plus singulier ? Et ne vous sentez-vous pas à cent lieues de la convention du mélodrame ou même du roman proprement dit ?

Voulez-vous encore des choses vues ?

Nous sommes dans le couloir d'un juge d'instruction. Une fillette sortant de Saint-Lazare aperçoit son amant assis, menottes au poing, à l'autre bout du couloir, et fait avec lui un bout de conversation par l'intermédiaire d'un brave homme de garde de Paris : "Dites-y bien [1] que j'ai jamais aimé que lui, que j'en aimerai jamais un autre dans ma vie." Et quand le garde a fait sa commission : "Qu'est-ce qu'il a dit ? — Il a dit qu'il était bien malheureux. — T'ennuie pas, m'ami [2] ; les beaux jours reviendront. — Va donc ! les beaux jours. . . . J'en ai pour mes cinq ans." *

Voyez encore, dans les *Femmes d'artistes*, le ménage de ce pauvre poète marié à une Italienne du peuple, jadis belle, maintenant empâtée [3] et vulgaire, qui mène son mari comme un petit garçon et qui tout à coup, au milieu d'une discussion intéressante, lui crie d'une voix bête et brutale comme un coup d'escopette : "Hé ! l'artiste ! . . . *La lampo qui filo !*" [4] — Et un *Ménage de chanteurs*, le mari devenant jaloux de sa femme (qu'il a épousée par amour) et finissant par la faire siffler ! Et *la Bohème en famille*, ce bizarre intérieur

* *Études et paysages.*

du sculpteur Simaise, la mère dans un hamac, quatre grandes filles remplissant l'atelier de leur tapage, de leurs chiffons, une fête perpétuelle . . . "Plus ils vont, plus ils sont joyeux. L'hiver dernier, ils ont déménagé trois fois, on les a vendus une,[1] et ils ont tout de même donné deux grands bals travestis.

IV.

Voilà donc quelques-unes des simples histoires de M. Alphonse Daudet. Il en est de plus complexes et où la part de l'invention semble plus grande, car elle ne consiste plus uniquement dans la découverte et dans le choix des "documents," mais encore dans leur combinaison. De la Provence, de la Corse, de l'Algérie et des mondes divers dont se compose Paris, M. Alphonse Daudet fait de très spirituels mélanges. Il ménage aux civilisations différentes des rencontres impayables.[2] C'est l'histoire du petit Turco Kadour fourvoyé dans la Commune au sortir de l'hôpital, croyant continuer la guerre contre les Allemands et tué par les Versaillais sans y rien comprendre.* C'est ce pauvre aga Si-Sliman, décoré par erreur le 15 août, venu à Paris pour réclamer sa décoration, renvoyé de bureau en bureau et salissant son burnous sur les coffres à bois des antichambres, à l'affût d'une audience qui n'arrive jamais.† C'est, dans *Tartarin de Tarascon*, la jolie esquisse — et combien vraie pour ceux qui ont vu les choses ! — de l'Algérie française, de ce cocasse[3] et fantastique mélange de l'Orient et de l'Occident, . . . "quelque chose comme une page de l'Ancien Testament racontée par le sergent La Ramée ou le brigadier Pitou."[4] Au reste, le conteur n'a pas besoin de mêler deux continents pour obtenir d'amusantes ou tristes antithèses. Il ne lui faut qu'installer dans les bureaux de

* *Contes du lundi.* † *Ibid.*

la Morgue[1] un petit employé placide, écrivant de sa plus belle main sur un grand registre, pendant que ses pommes mijotent sur le poêle : "Félicie Rameau, brunisseuse, dix-sept ans." * — Ou bien ce sont les derniers communards buvant et chantant avec des filles dans les chapelles funéraires du Père-Lachaise.[2] † C'est M. Bonnicar, le jour de l'entrée des Versaillais, emmené prisonnier par la ligne et retrouvant à Versailles son marmiton et ses petits pâtés du dimanche.‡ C'est le mariage de Charles d'Athis, homme de lettres, avec Irma Sallé, mettant en face l'un de l'autre, autour d'un berceau, le père Sallé et la douairière d'Athis.

La bonne-maman d'Athis et le grand-papa Sallé se rencontraient tous les soirs au coucher de leur petit-fils ; le vieux braconnier, son bout de pipe noire rivé au coin de la bouche, l'ancienne lectrice au château, avec ses cheveux poudrés, son grand air, regardaient ensemble le bel enfant qui se roulait devant eux sur le tapis et l'admiraient autant tous deux. §

Une situation singulière, une façon originale d'assister au siège de Paris, c'est assurément celle du peintre Robert Helmont, resté tout seul avec sa jambe mal guérie dans une bicoque de la forêt de Sénart.[3] Cela fait un peu songer à ce que voit Fabrice de la bataille de Waterloo, dans la *Chartreuse de Parme*.[4]

Comme tout à l'heure, je m'arrête bien avant d'avoir épuisé l'énumération. On est ravi de voir, en parcourant ces historiettes, de combien d'excellentes et d'invraisemblables plaisanteries la vie est pleine. M. Renan, qui n'aime pas les romans, dit un peu partout, et particulièrement dans sa *Seconde lettre à M. Strauss*, que cet univers est un spectacle qu'un Dieu se donne à lui-même et dont il se délecte infiniment. Sans doute le "grand chorège"[5] est le

* *Contes du lundi.* † *Ibid.*
‡ *Ibid.* § *Femmes d'artistes.*

seul qui voie pleinement, dans l'ensemble et dans le détail, tout ce que ce spectacle a d'amusant et de paradoxal. Mais l'homme peut au moins, dans son humble mesure, participer, à ce plaisir divin ; et M. Alphonse Daudet est un des observateurs qui nous font goûter le plus souvent quelque chose de ce plaisir. Mieux que personne il saisit et dégage ces ironies, ces curiositiés et comme ces lazzis[1] de la grande comédie des hommes et des choses. Et l'on retrouvera presque à chaque page de ses grands romans cet art d'extraire de la réalité des antithèses bouffonnes ou navrantes, d'où jaillissent la surprise, le rire et souvent la pitié.

V.

Pitié, tendresse, émotion qui va jusqu'aux larmes, ces historiettes en débordent, et l'on ne s'en plaint pas. Je sais bien qu'en ce temps de critique, de morosité croissante et à la fois de dilettantisme égoïste, la littérature attendrissante, les histoires qui font pleurer ne sont plus en honneur auprès de certains esprits très raffinés. Car les larmes et l'attendrissement sont au fond optimistes, impliquent des illusions et toujours un peu d'espérance. Puis les larmes sont surannées ; on en a tant abusé ! Fi "du mélodrame où Margot a pleuré !" Et, de fait, nombre des romans de la nouvelle école sont des œuvres violentes et froides et ne donnent que des émotions pessimistes, c'est-à-dire des émotions qui, par-delà les souffrances des individus, vont à la grande misère universelle. Ces romans nous troublent, nous secouent, nous oppressent par la sensation des fatalités cruelles ; ils nous attendrissent rarement. Car il s'en faut que le "pathétique" d'une histoire soit toujours en proportion de la grandeur des misères ou des souffrances étalées. Il y a eu, semble-t-il, dans le roman, une baisse du "pathétique" proprement dit par l'envahissement de la

physiologie et par la défaveur où est tombé le libre arbitre. A la place, on a eu je ne sais quelle tristesse morne, sèche, accablante, l'impression singulière qui se dégage des livres de M. Zola. Car la pitié se change en un sentiment âpre et pénible quand tous les souffrants dont on nous développe la misère se trouvent être à la fois ignobles et irresponsables.

Rien de tel dans les contes de M. Alphonse Daudet. La tristesse qui s'y rencontre n'implique point le dégoût théorique du monde comme il est, un parti pris féroce,[1] une malédiction jetée sur notre race. Ce qui excite la pitié, Aristote l'écrivait il y a longtemps, c'est le malheur immérité d'un homme semblable à nous et en qui nous puissions nous reconnaître sans être dégoûtés de nous-mêmes : et la pitié est plus grande quand ce malheur est, en outre, exprimé par un homme semblable à nous, lui aussi, doué seulement d'une sensibilité plus délicate et du don prestigieux de peindre par les mots. — Que de tendresse et que "d'humanité" dans les petits récits de notre conteur ! Le cœur est remué, quoi qu'il fasse,[2] comme dans les romans les plus "touchants" d'autrefois ; en même temps l'observation est aussi exacte et la forme aussi travaillée que dans tels romans d'aujourd'hui : c'est aussi bien "fait" que si ce n'était pas attendrissant ; on peut se laisser émouvoir sans vergogne. Du reste, ne craignez point d'être dupes : M. Alphonse Daudet a ce don si rare de savoir mettre un sourire, une ironie légère aussi près que possible des larmes, parfois même au beau milieu, et cela sans contraste violent ni secousse ; c'est, jusque dans l'émotion extrême, la clairvoyance qui donne à l'émotion tout son prix et fait qu'on en jouit davantage.

Quel trésor de larmes dans la *Dernière classe*, le *Siège de Berlin*, le *Porte-Drapeau*, les *Mères !* * Je crois que personne n'a mieux parlé de l'année terrible[3] que MM. Alphonse

* *Contes du lundi.*

Daudet et Sully-Prudhomme,[1] l'un dans ses petits tableaux d'historien pittoresque, l'autre dans ses méditations de poète philosophe. Mais M. Alphonse Daudet n'a pas besoin de remuer de si grandes douleurs pour nous induire en attendrissement. Ce n'est rien que le petit conte des *Étoiles*,* or ce rien est délicieux, et si tendre ! De quoi donc le cœur est-il touché ? et pourquoi les yeux des femmes se mouillent-ils ? Il n'y a pourtant là ni passion, ni catastrophe, ni même souffrance. Mais, que voulez-vous ? Cette idylle si simple, si discrète, si chaste, qui même est à peine une idylle, avec tous ses détails si gracieux et si vrais, dans la douceur sereine de cette belle nuit d'été, cela gonfle le cœur et l'emplit d'une langueur vague, d'un désir de larmes comme dit le vieil Homère, ou d'une envie de s'amuser à pleurer, comme dit la petite Victorine de Sedaine.[2]

Et, tout à côté, quel trésor de rire, quelle jolie gaieté et quelle alerte moquerie ! Peu d'esprit de "mots,"[3] mais un comique de verve, d'imagination, d'hyperboles, et plus souvent encore un comique de situations et de caractères. Relisez, s'il vous plaît, la *Pendule de Bougival*,† la *Défense de Tarascon*,‡ la *Mule du Pape*,§ le *Credo de l'amour*,‖ la *Veuve d'un grand homme* ¶ et, pour abréger l'énumération, les *Aventures de Tartarin !*

VI.

Une bonne part du charme de tous ces récits est dans le choix merveilleux des détails, des traits, des mots typiques, de ceux qui résument un caractère, qui rendent visible une attitude, qui fixent une situation dans la mémoire. En

* *Contes du lundi.* † *Études et paysages.*
‡ *Id.* § *Lettres de mon moulin.*
‖ *Femmes d'artistes.* ¶ *Id.*

veut-on quelques-uns pêle-mêle ? Ainsi le duo de *Robert le Diable* chanté par Tartarin avec Mme. Bézuquet la mère, et le fameux : " Nan ! Nan ! Nan ! "[1] les " doubles muscles " du même Tartarin, et presque tous ses mots : " Qu'ils y viennent ![2] Ça, c'est une chasse ! — Des coups d'épée, messieurs, mais pas de coups d'épingle ![3] — C'est mon chameau ! Une noble bête ! Il m'a vu tuer tous mes lions ! " — Est-ce que cette phrase : " Tais-toi, boulanger, je t'en prie," ne vous remet pas sous les yeux toute la scène de la *Diligence de Beaucaire*,* le rémouleur immobile sous sa casquette pendant que ce farceur de boulanger conte les aventures de la jolie rémouleuse ? — Qui a pu lire le *Phare des Sanguinaires* † et oublier le gros Plutarque à tranches rouges, toute la bibliothèque du phare, et, parmi les grondements de la mer, dans le crépitement de la flamme et le bruit de l'huile qui s'égoutte et de la chaîne qui se dévide, la voix du gardien psalmodiant la vie de Démétrius de Phalère ! — Vous souvenez-vous de ce qu'on trouve au fond du portefeuille de Bixiou,‡ le vieux caricaturiste aveugle, le funèbre et féroce blagueur.[4] " Cheveux de Céline coupés le 13 mai ? " — Revoyez-vous dans la *Dernière classe* § le vieux Hauser, avec son vieil abécédaire rongé aux bords et épelant à travers ses grosses lunettes *ba*, *be*, *bi*, *bo*, *bu* ? — Je m'arrête : tous les *Contes* y passeraient ; car il n'en est point qui ne renferme de ces traits inoubliables. Je ne parlerai plus que des *Vieux*,‖ ce fin chef-d'œuvre. Vous rappelez-vous ? " Une lettre, père Azan ? — Oui, monsieur, . . . ça vient de Paris. Il était tout fier que ça vînt de Paris, ce brave père Azan." Puis c'est la place d'Eyguières à deux heures de l'après-midi, la maison des vieux, le corridor. . . . " Alors saint Irénée s'écria : Je suis

* *Lettres de mon moulin.* † *Idem.*
‡ *Idem.* § *Contes du lundi.*
‖ *Lettres de mon moulin.*

le froment du Seigneur. Il faut que je sois moulu par la dent de ces animaux." Cette phrase vous fait revoir, n'est-ce pas ? toute la scène : les deux vieux, les deux petites bleues, la cage aux serins, les mouches au plafond, la grosse horloge, dormant à qui mieux mieux.[1] Elle est étonnante, elle est merveilleuse, ânonnée[2] dans ce moment et dans ce milieu, cette phrase de la *Vie des Saints*, cette farouche évocation de la grande histoire du christianisme primitif entre Mamette et ses canaris. . . . Et cette phrase, je suis sûr que ce n'est pas le petit Chose qui l'a inventée ; M. Alphonse Daudet a dû la surprendre, celle-là ou une autre, sur des lèvres d'enfant apprenant à lire. N'avez-vous jamais entendu dans quelque école un bambin épeler le terrible évangile de saint Mathieu sur la fin du monde ? Puis les questions et le doux radotage des vieux : "De quelle couleur est le papier de sa chambre ? — Bleu, madame, avec des guirlandes. — Vraiment ! c'est un si brave enfant !" et le "bon petit déjeuner," et les cerises à l'eau-de-vie, et le bout de conduite fait par le vieux à l'ami de Maurice.[3] Tout cela, M. Alphonse Daudet l'a certes vu et entendu, mais sur l'observation exquise court, ainsi qu'une flamme légère, la fantaisie du petit Chose. C'est lui qui se met à imaginer des causeries, la nuit, entre les deux petits lits — presque deux berceaux — de Mamette et de son homme[4] ; c'est lui qui trouve, en regardant bien, que les deux vieillards se ressemblent, et qui entrevoit dans leurs sourires fanés l'image lointaine et voilée de Maurice ; c'est lui enfin qui écrit étourdiment : "A peine le temps de casser trois assiettes, le déjeuner se trouve servi." Comment ! trois assiettes cassées ? Et Mamette ne dit rien ? et ce désastre passe inaperçu ? Décidément cela n'est pas arrivé, et M. Zola gronderait ici Daniel Eyssette.

VII.

Vérité, fantaisie, esprit, tendresse, gaieté, mélancolie, il entre donc beaucoup de choses dans le plus petit conte de M. Alphonse Daudet. C'est pour cela que son talent me paraît plus difficile à bien caractériser que celui de MM. de Goncourt ou de M. Émile Zola. Ils ont, eux, une faculté maîtresse qu'on distingue sans trop de peine, et, dans l'exécution, des partis pris constants.[1] On peut, de la nervosité de MM. de Goncourt[2] et de leur passion de la modernité, déduire leur œuvre presque tout entière. Il ne serait pas non plus impossible de définir brièvement M. Zola : on le montrerait poète à sa façon ; poète pessimiste et fataliste ; on parlerait de sa morosité brutale et de sa lenteur puissante. Au besoin, on caractériserait MM. de Goncourt et M. Zola par leurs manies, par leurs excès, qui sont fort intéressants, mais qui ne sont pas minces et qui sautent aux yeux.[3] Parlez-moi des grands artistes outranciers[4] qui manquent décidément de goût par quelque côté et qui abondent follement dans leur sens[5] ! Parlez-moi des monstres et des phénomènes ! Au moins on voit tout de suite ce qu'ils sont, et ils font la joie de la critique, hostile ou enthousiaste. Mais qui me donnera la vraie caractéristique de M. Daudet, de ce Latin harmonieux et équilibré qu'on prendrait presque pour un classique ? On trouve chez lui des nerfs, de la modernité, du " stylisme," de la vérité vraie, du pessimisme, de la férocité ; mais on y trouve aussi et au même degré la gaieté, le comique, la tendresse, le goût de pleurer. Ce qui distingue son talent, ce n'est donc pas la prédominance démesurée d'une qualité, d'un sentiment, d'un point de vue, d'une habitude : c'est plutôt un accord de qualités diverses ou opposées, et, si je puis dire, un dosage secret dont il n'est pas trop commode de fixer la formule.

"Si l'on examine les divers écrivains, dit Montesquieu,*[1] on verra peut-être que les meilleurs et *ceux qui ont plu davantage* sont ceux qui ont excité dans l'âme plus de sensations en même temps." Cette remarque peut s'appliquer sûrement à M. Alphonse Daudet; mais il faut ajouter qu'une autre marque et plus particulière de son talent, c'est sans doute cette aisance avec laquelle il passe et nous fait passer d'une impression à l'autre et ébranle à la fois toutes les cordes de la lyre intérieure. Et c'est, je pense, de cette absence d'effort, de cette rapidité à sentir, de cette légèreté ailée que résulte la grâce, ou le charme. Ainsi nous revenons après un long détour et sans nulle préméditation, au mot qui nous était naturellement venu en commençant l'examen des *Contes*. Pourtant le mot ne dit pas tout. Ce charme inné, irrésistible, fatal, s'unit chez notre écrivain à la plus scrupuleuse reproduction du réel. C'est peut-être dans cette alliance que consiste, en dernière analyse, son originalité.

* *Essai sur le goût.*

CONTEURS CONTEMPORAINS.

GUY DE MAUPASSANT.

DOIS-JE, ayant à parler de M. Guy de Maupassant, m'excuser auprès du lecteur, qui a sans doute des mœurs, m'entourer de précautions oratoires, affirmer que je n'approuve point les faits et gestes de Mme. Bonderoi ou de M. Tourneveau ni l'indulgence visible du conteur à leur égard, et n'insinuer qu'il a quelque talent qu'après avoir fait sévèrement les réserves les plus expresses sur la nature des sujets qu'il préfère et des gaietés qu'il nous procure — oh ! bien malgré nous ? Ou bien faut-il prendre des airs, comme Théophile Gautier[1] dans une préface connue, conspuer les pudeurs bourgeoises,[2] les vertus rances et les chastetés sûries,[3] déclarer que les gens convenables sont toujours laids et font d'ailleurs de vilaines choses dans l'ombre, proclamer le droit de l'artiste à l'indécence et dire sérieusement que l'art purifie tout ? — Ni l'un ni l'autre. Je n'ai pas à morigéner M. de Maupassant, qui écrit comme il lui plaît. Je regrette seulement, pour lui, que son œuvre lui ait fait des admirateurs un peu mêlés et que beaucoup de sots l'apprécient pour tout autre chose que pour son grand talent. Il est cruel de voir l'antique "philistin," en quête de certaines truffes, ne pas faire de différence entre celles de M. de Maupassant et les autres. Et voilà pourquoi je déplore qu'il ne soit pas toujours décent. Mais, au reste, si ses contes n'étaient remarquables que par le sans-gêne de l'auteur,[4] je n'en parlerais point; et il va sans dire que,[5] voulant les relire ici en bonne compagnie pour en tirer des remarques, je passerai vite où il faudra.

Nous ne nous occuperons que de ses contes, c'est-à-dire de la partie la plus considérable de son œuvre, de celle où il est tout à fait hors de pair.[1]

I.

Le conte est chez nous un genre national. Sous le nom de fabliau[2] puis de nouvelle, il est presque aussi vieux que notre littérature. C'est un goût de la race, qui aime les récits, mais qui est vive et légère et qui, si elle les supporte longs, les préfère parfois courts, et, si elle les aime émouvants, ne les dédaigne pas gaillards.[3] Le conte a donc été contemporain des chansons de geste et il a préexisté aux romans en prose.

Naturellement, il n'est point le même à toutes les époques. Très varié au moyen âge, tour à tour grivois,[4] religieux, moral ou merveilleux, il est surtout grivois (parfois tendre) au XVIe et au XVIIe siècle. Au siècle suivant, la "philosophie" et la "sensibilité" y font leur entrée, et aussi un libertinage plus profond et plus raffiné.

Dans ces dernières années, le conte, assez longtemps négligé, a eu comme une renaissance. Nous sommes de plus en plus pressés; notre esprit veut des plaisirs rapides ou de l'émotion en brèves secousses: il nous faut du roman condensé s'il se peut, ou abrégé si l'on n'a rien de mieux à nous offrir. Des journaux, l'ayant senti, se sont avisés de donner des contes en guise de premiers-Paris,[5] et le public a jugé que, contes pour contes, ceux-là étaient plus divertissants. Il s'est donc levé toute une pléiade de conteurs: Alphonse Daudet d'abord et Paul Arène; et, dans un genre spécial, les conteurs de la *Vie Parisienne:* Ludovic Halévy, Gyp, Richard O'Monroy; et ceux du *Figaro* et ceux du *Gil Blas:* Coppée, Théodore de Banville, Armand Silvestre, Catulle Mendès, Guy de Maupassant, chacun ayant sa

manière, et quelques-uns une fort jolie manière. M. de Maupassant me paraît avoir le tempérament et les goûts des conteurs d'antan [1] et j'imagine qu'il aurait conté sous François I comme Bonaventure Despériers,[2] et sous Louis XIV comme Jean de La Fontaine.[3] Voyons donc ce qu'il tient apparemment de son siècle,[4] de la littérature ambiante, et nous dirons après cela comment et par où nous le tenons [5] quand même pour un classique en son genre.

II.

Je crois que l'on peut dire, sans se tromper trop lourdement, que les contes de M. de Maupassant sont à peu près pour nous ce qu'étaient ceux de La Fontaine pour ses contemporains. Le rapprochement des deux recueils pourra donc suggérer des réflexions instructives sur les différences des temps et des conteurs.

On lit les contes de La Fontaine sur les bancs du collège, avec un Virgile tout prêt pour couvrir, au moindre mouvement du "pion," [6] le volume prohibé. Les malins de l'institution Moronval [7] les lisent même à la chapelle pendant la courte messe du dimanche, et s'en vantent. Du moins ils croient les lire, mais ils n'y cherchent qu'une chose. Après le collège, on dévore la littérature contemporaine, et, si par hasard se rencontraient de nouveau sous votre main les petits récits qui charmaient Henriette d'Angleterre,[8] on les trouverait fades. Mais plus tard, quand on a tout lu et qu'on est sinon blasé, du moins rassis [9]; quand on sait se détacher des choses qu'on lit, en jouir comme d'un amusement qui n'intéresse et n'émeut que l'intelligence, les contes de La Fontaine, vus dans leur jour,[10] à la façon d'un joli spectacle un peu lointain, peuvent être fort divertissants. Ce joyeux monde, presque tout artificiel, nous plaît par là même. Sept ou huit figures, toujours les mêmes,

comme dans la comédie italienne : le moine ou le curé, le muletier ou le paysan, le bonhomme de mari marchand ou juge à Florence, le jouvenceau, la nonnain, la niaise, la servante et la bourgeoise, chacun ayant son rôle et sa physionomie immuable et ne faisant jamais que ce qui est dans ses attributions ; tous, sauf quelquefois les maris, contents de vivre, de belle et raillarde humeur,[1] et tous, de la trogne enluminée[2] au minois encadré dans la guimpe, occupés d'une seule chose au monde, d'une chose sans plus ; pour théâtre, un couvent, un jardin, une chambre d'auberge ou un vague palais d'Italie ; des tours pendables,[3] déguisements, substitutions, quiproquos, des fables légères fondées sur des hasards et des crédulités invraisemblables ; un extrême naturel, une bonhomie délicieuse dans toute cette fantaisie, et çà et là un brin de réalité, des traits pris sur le vif,[4] mais épars, accrochés à la rencontre ; quelquefois aussi un petit coin de paysage senti,[5] un petit filet de vraie tendresse et une petite ombre de mélancolie. . . . Voilà, dans leur ensemble, les contes de la Fontaine. L'artifice et l'uniformité des personnages et des sujets n'empêchent point ces bagatelles d'être charmantes par le tour de main,[6] par la grâce incommunicable ; mais on prévoit tout de suite en quoi vont différer les contes d'aujourd'hui de ceux d'il y a deux siècles. . . .

Ce qui nous plaît n'est plus tout à fait ce qui plaisait à nos pères ; et tout d'abord le conte, chez M. de Maupassant, est devenu réaliste. Parcourez ses données : vous reconnaîtrez dans presque toutes un petit fait saisi au passage, intéressant à quelque titre, comme témoignage de la bêtise, de l'inconscience, de l'égoïsme, parfois même de la bonté humaine, ou réjouissant par quelque contraste imprévu, par quelque ironie des choses, dans tous les cas quelque chose d'*arrivé*, ou tout au moins une observation faite sur le vif et qui peu à peu a revêtu dans l'esprit de l'écrivain la forme vivante d'une historiette.

Une conséquence de ce réalisme, c'est que ses contes ne sont pas toujours gais. Il y en a de tristes, il y en a surtout d'extrêmement brutaux. Cela était inévitable. La plupart des sujets sont empruntés à des classes et à des "milieux" où les instincts sont plus forts et plus aveugles. Dès lors il n'est guère possible qu'on rie toujours. Presque tous les personnages s'enlaidissent ou s'assombrissent rien qu'en passant de l'atmosphère artificielle des vieux contes gaulois à la lumière crue du monde réel.

Joignez qu'en dépit de sa gaieté naturelle, M. de Maupassant, comme beaucoup d'écrivains de sa génération, affecte une morosité, une misanthropie qui communique à plusieurs de ses récits une saveur âpre à l'excès.

Ainsi, au vieux et éternel fonds de gauloiserie[1] on voit combien se sont ajoutés d'éléments nouveaux : l'observation de la réalité, et plus volontiers de la réalité plate ou violente ; au lieu de l'ancienne gaillardise une sensualité profonde, élargie par le sentiment de la nature, mêlée souvent de tristesse et de poésie. Toutes ces choses ne se rencontrent pas à la fois dans tous les contes de M. de Maupassant : je donne l'impression d'ensemble. Au milieu de ses robustes gaietés il a parfois, naturelle ou acquise, une vision du monde assez pareille à celle de Flaubert ou de M. Zola ; il est atteint, lui aussi, de la plus récente maladie des écrivains, j'entends le pessimisme et la manie singulière de faire le monde très laid et très brutal, de le montrer gouverné par des instincts aveugles, d'éliminer presque par là la psychologie, la bonne vieille "étude du cœur humain," et en même temps de s'appliquer à rendre dans un détail et avec un relief où l'on n'ait pas encore atteint ce monde si peu intéressant en lui-même et qui ne l'est plus que comme matière d'art : en sorte que le plaisir de l'écrivain et de ceux qui le goûtent et qui entrent entièrement dans sa pensée n'est plus qu'ironie, orgueil, volupté égoïste : nul souci de ce qu'on

appelait l'idéal, nulle préoccupation de la morale, nulle sympathie pour les hommes, mais peut-être une pitié méprisante pour l'humanité ridicule et misérable; en revanche, une science subtile à jouir du monde en tant qu'il tombe sous les sens et qu'il est propre à les délecter; l'intérêt qu'on refuse aux choses accordé tout entier à l'art de les reproduire sous une forme aussi plastique qu'il se peut; en somme, une attitude de dieu misanthrope, railleur et lascif. Plaisir étrange, proprement diabolique et où quelqu'un de Port-Royal[1] — ou peut-être, dans un autre canton de la pensée, M. Barbey d'Aurevilly[2] — reconnaîtrait un effet du péché originel, un legs du curieux et faible Adam, un présent du premier révolté. Je m'amuse à parler en idéaliste grognon, et il est probable que je force les traits rien qu'en les ramassant[3]; mais certainement cet orgueilleux et voluptueux pessimisme est au fond d'une grande partie de la littérature d'aujourd'hui. Or cette façon de voir et de sentir se rencontre peu dans les derniers siècles; ce pessimisme de névropathes[4] n'est guère chez nos classiques: comment donc ai-je dit que M. Guy de Maupassant en était un?

III.

Il l'est par la forme. Il joint à une vue du monde, à des sentiments, à des préférences que les classiques n'eussent point approuvées, toutes les qualités extérieures de l'art classique. Ç'a été aussi, du reste, une des originalités de Flaubert; mais elle apparaît plus constante et moins laborieuse chez M. de Maupassant.

"Qualités classiques, forme classique," c'est bientôt dit: qu'est-ce que cela signifie au juste? Cela emporte une idée d'excellence; cela implique aussi la clarté, la sobriété, l'art de la composition; cela veut dire enfin que la raison, avant

l'imagination et la sensibilité, préside à l'exécution de l'œuvre et que l'écrivain domine sa matière.

M. de Maupassant domine merveilleusement la sienne, et c'est par là qu'il est un maître. Du premier coup il nous a conquis par des qualités qu'on a d'autant plus goûtées qu'elles passent pour caractéristiques de notre génie national, qu'on les retrouvait là où l'on n'eût pas trop songé à les réclamer, et qu'au surplus elles nous reposaient des affectations fatigantes d'autres écrivains. En trois ou quatre ans il est devenu célèbre et il y a longtemps qu'on n'avait vu une réputation littéraire aussi soudainement établie. Ses vers sont de 1880. On sentit tout de suite qu'il y avait autre chose dans *Vénus rustique* que le témoignage d'un tempérament très chaud. Puis vint *Boule-de-suif*, cette merveille. En même temps M. Zola nous apprenait, dans une chronique, que l'auteur était aussi râblé que son style, et cela nous faisait plaisir. Depuis, M. de Maupassant n'a cessé d'écrire avec aisance de petits chefs-d'œuvre serrés.

Sa prose est d'une qualité excellente, et si nette, si droite, si peu cherchée! Il a bien, comme tout le monde aujourd'hui, d'habiles alliances de mots, des trouvailles d'expression ; mais cela est toujours si naturel chez lui, si bien venu et si spontanément qu'on ne s'en avise qu'après coup.[1] Remarquez aussi la plénitude, l'équilibre, le bon aménagement de sa phrase quand par hasard elle s'allonge un peu, et comme elle retombe "carrément" sur ses pieds. Ses vers déjà, quoique la poésie y fût abondante et forte, étaient plutôt des vers de prosateur (un peu comme ceux d'Alfred de Musset). Cela se reconnaissait à divers signes, par exemple au peu d'attention qu'il accorde à la rime, au peu de soin qu'il prend de la mettre en valeur, et encore à cette marque, que la phrase se meut et se développe indépendamment du système de rimes ou de la strophe et continuellement la déborde. Voici les premiers vers du volume :

Les fenêtres étaient ouvertes. Le salon
Illuminé jetait des lueurs d'incendies,
Et de grandes clartés couraient sur la gazon.
Le parc là-bas semblait répondre aux mélodies
De l'orchestre, et faisait une rumeur au loin.

Les quatre premiers vers sont, par l'arrangement des rimes, un quatrain que dépasse la fin d'une phrase, apportant une rime nouvelle: c'est donc une sorte d'enjambement d'une strophe sur l'autre. . . . Tout le long du recueil quelque chose d'assez difficile à préciser trahit chez le poète une vocation de prosateur.

Classique par le naturel de sa prose, par le bon aloi de son vocabulaire[1] et par la simplicité du rythme de ses phrases, M. de Maupassant l'est encore par la qualité de son comique. Je crains de l'avoir tout à l'heure étrangement poussé au noir. Mettons seulement qu'il n'a pas la gaieté légère; que, les choses ayant souvent deux côtés (sans compter les autres), celles dont il a coutume de nous faire rire ne sont guère moins lamentables que risibles, et qu'enfin ce qui est ou paraît si comique, c'est presque toujours, en dernière analyse, quelque difformité ou quelque souffrance physique ou morale. Mais cette espèce de cruauté du rire, on la trouverait chez les plus grands rieurs et les plus admirés. — Et puis il y en a bien aussi, de ces contes, qui sont purement drôles et sans arrière-goût. Bref, si M. de Maupassant n'est pas médiocrement brutal, il n'est pas non plus médiocrement gai. Et son comique vient des choses mêmes et des situations; il n'est pas dans le style ni dans l'esprit du conteur: M. de Maupassant ne fait jamais d'esprit, et peut-être n'en a-t-il pas, au sens où l'entendent les boulevardiers.[2] Mais quoi? il a le don, en racontant uniment des histoires, sans traits, sans mots, sans intentions, sans contorsions, d'exciter des gaietés démesurées et des éclats de rire intarissables. Or cela est peut-être bien du grand art

dans de petits sujets ; et, comme rien n'est plus classique que d'obtenir de puissants effets par des moyens très simples, on trouvera que l'épithète de classique ne convient pas mal ici.

M. de Maupassant a l'extrême clarté dans le récit et dans la peinture de ses personnages. Il distingue et met en relief, avec un grand art de simplification et une singulière sûreté, les traits essentiels de leur physionomie. Quelque entêté de psychologie dira : Ce n'est pas étonnant ; ils sont si peu compliqués ! Et encore il ne les peint que par l'extérieur, par leurs démarches et leurs actes ! — Hé ! que voulez-vous ? L'âme de Mme. Luneau ou de maître Omont est fort simple en effet, et les nuances et les conflits et les embrouillamini délicats d'idées et de sentiments ne se rencontrent guère dans les régions où se plaît M. de Maupassant. Mais qu'y faire ? Le monde est ainsi et nous ne pouvons pas être tous des Obermann, des Horace ou des Mme. de Morsauf.[1] Et je dirais ici, si c'était le lieu, que l'analyse psychologique n'est peut-être pas un si grand mystère que l'on croit. . . . — Mais miss Harriet, monsieur ? Comment en vient-elle à aimer ce jeune peintre ? Quel mélange cet amour doit faire avec les autres sentiments de cette demoiselle ! L'histoire de son passé, ses souffrances, ses luttes intérieures, voilà qui serait intéressant ! — Je crois, hélas ! que ce serait fort banal, et que justement miss Harriet nous amuse et nous reste dans la mémoire parce qu'elle n'est qu'une *silhouette* bizarre, ridicule et touchante. Il y a dans tous ces contes tout autant de "psychologie" qu'il en fallait. Il y en a dans *la Ficelle ;* il y en a, d'un autre genre, dans *le Réveil ;* et si vous voulez une alliance originale de sentiments mêlés eux-mêmes à des sensations rares (quelque chose comme du Pierre Loti, mais avec un peu plus de verbes et moins d'adjectifs), vous en trouverez un spécimen dans la jolie fantaisie de *Châli.*

M. de Maupassant a encore un autre mérite qui, sans être propre aux classiques, se rencontre plus fréquemment chez eux et qui devient assez rare chez nous. Il a au plus haut point l'art de la composition, l'art de tout subordonner à quelque chose d'essentiel, à une idée, à une situation, en sorte que d'abord tout la prépare et que tout ensuite contribue à la rendre plus singulière et plus frappante et à en épuiser les effets. Dès lors, point de ces digressions où s'abandonnent tant d'autres "sensitifs" qui ne se gouvernent point, qui s'écoulent comme par des fentes et s'y plaisent. De descriptions ou de paysages, juste ce qu'il en faut pour "établir le milieu," comme on dit; et des descriptions fort bien *composées* elles-mêmes, non point faites de détails interminablement juxtaposés et d'égale valeur, mais brèves et ne prenant aux choses que les traits qui ressortent et qui résument. On peut sans doute rattacher M. de Maupassant à quelques contemporains. Visiblement il procède de Flaubert: il a souvent, avec plus de gaieté, le genre d'ironie du vieux pessimiste et, avec plus d'aisance et quelque chose de moins plastique, sa forme arrêtée et précise. Il a de M. Zola, avec une morosité moins sombre et une allure moins épique, le goût de certaines brutalités. Et enfin je ne sais quoi chez lui fait rêver par endroits d'un Paul de Kock[1] qui saurait écrire. Un professeur de ma connaissance (celui qui définit Plutarque "le La Bruyère[2] apôtre d'un confessionnal païen") n'hésiterait pas à appeler M. de Maupassant un Zola sobre et gai, un Flaubert facile et détendu, un Paul de Kock artiste et misanthrope. Mais qu'est-ce que cela veut dire, sinon qu'il est bien lui-même, avec un fonds de sentiments et d'idées par où il est de son temps, et avec des qualités de forme par où il fait songer aux vieux maîtres et échappe aux affectations à la mode, mièvrerie, jargon, obscurité, surabondance et dédain de la composition.

Ai-je besoin de dire maintenant que, bien qu'un sonnet sans défauts vaille un long poème, un conte est sans doute un chef-d'œuvre à moins de frais qu'un roman ; que, d'ailleurs, même dans les contes de M. de Maupassant on trouverait, en cherchant bien, quelques fautes et notamment des effets forcés, des outrances de style çà et là ? Faut-il ajouter qu'on ne saurait tout avoir et que je ne me le représente pas du tout écrivant *la Princesse de Clèves*[1] ou seulement *Adolphe*[2] ? — Assurément aussi il y a des choses qu'il est permis d'aimer autant que les *Contes de la Bécasse.* On peut même préférer à l'auteur de *Marroca* tel artiste à la fois moins classique et moins brutal, et l'aimer, je suppose, pour le raffinement même et la distinction de ses défauts. Mais il reste à M. de Maupassant d'être un écrivain à peu près irréprochable dans un genre qui ne l'est pas, si bien qu'il peut désarmer les austères et plaire doublement aux autres.

GUY DE MAUPASSANT.

Je vous jure que ce n'est pas pour le vain plaisir de vous conter mes petites affaires. Mais ce que j'ai à vous confier, on en peut tirer une morale : vous y verrez à quelles préventions involontaires on est exposé, même quand on travaille continuellement (comme je vous affirme que je fais) à se maintenir l'esprit aussi libre que possible.

Laissez-moi donc vous dire l'histoire de mes impressions sur Maupassant, et quand et comment je le lus pour la première fois.

J'allais voir de temps en temps Gustave Flaubert à Croisset (c'était en 1880). Il paraît que j'y rencontrai Maupassant un jour, au moment où il repartait pour Paris. Maupassant l'affirme. Moi, je ne sais plus, ayant la mémoire la plus capricieuse du monde. Mais je me souviens nettement que Flaubert me parla avec enthousiasme de son jeune ami et qu'il me lut, de sa voix tonitruante,[1] une pièce qui figura, quelques mois après, dans le premier volume de Maupassant : *Des vers*. C'était l'histoire de deux amants qui se séparent, après une dernière promenade à la campagne ; lui brutal, elle désespérée et muette. Je trouvai que ce n'était pas mal : la méfiance que m'inspirait l'admiration débordante du vieux Flaubert m'empêcha de voir que c'était même très bien.

Maupassant était alors employé au ministère de l'instruction publique. C'est là qu'un jour je lui fis visite de la part de son grand ami. Il fut très simple et très doux (je ne l'ai jamais vu autrement). Mais il se portait très bien, un peu haut en couleur,[2] l'air d'un robuste bourgeois campagnard. J'étais bête ; j'avais des idées sur le physique des artistes. Puis, à cette époque déjà, Maupassant n'éprouvait aucun

plaisir à parler littérature. Je me dis : "Voilà un très brave garçon," et je m'en tins là dans mon jugement.

Un an après, j'étais à Alger. Maupassant vint me voir, accompagné de Harry Alis (l'auteur de *Petite ville* et de ces fines et originales études : *Quelques fous*). Maupassant continuait à avoir très bonne mine. Les *Soirées de Médan* venaient de paraître, mais je ne les avais pas lues, la douceur du ciel et la délicieuse paresse du climat ayant glissé en moi une certaine incuriosité des choses imprimées. Quelqu'un m'avait dit que *Boule de suif* était drôle : cela m'avait suffi.

Et pendant deux ans, j'ignorai la prose de Maupassant. En septembre 1884, je n'avais pas lu une ligne de lui. J'entendais dire qu'il avait du talent, mais je n'éprouvais pas le besoin d'y aller voir.

Un jour enfin, tout à fait par hasard, *Mademoiselle Fifi* me tomba sous la main. Je l'ouvris du bout des doigts. A la troisième page, je me dis : "Mais c'est très bien, cela !" A la dixième : "Mais c'est très fort !" et ainsi de suite. J'étais conquis à Maupassant ; je lus ce qui avait paru de lui à cette époque, et je l'admirai d'autant plus que je lui devais une réparation et qu'un peu de remords se mêlait à cette sympathie soudaine — et forcée.

Peu de temps après, je priais Eugène Yung[1] de me laisser écrire un article sur les *Contes* de Maupassant. Yung y consentit tout de suite. Mais, comme il y a dans plusieurs de ces contes une extrême vivacité de peintures et que la *Revue bleue* est une honnête revue, une revue de famille, Yung me recommanda la plus grande réserve. Je n'obéis que trop strictement à cette recommandation. Il me semble aujourd'hui que je fus un peu ridicule, que j'excusai beaucoup trop Maupassant, du moins dans mon "exorde." Il est vrai que je me rattrapais un peu dans le courant de l'article.

Bonne ou mauvaise, je crois que l'influence de Flaubert sur ses premières années a été considérable, — à cet égard

et à quelques autres. De bonne heure le généreux ermite de Croisset, pensant bien faire, a dû prendre à tâche de le déniaiser, de lui montrer les choses comme elles sont, de lui enseigner sa philosophie brutale et sa misanthropie truculente. Seulement cette vue farouche du monde s'accompagnait chez Flaubert de lyrisme romantique. C'était encore, chez lui, de la littérature. Le disciple, plus calme et mieux équilibré que le maître, laissa le romantisme et ne garda de cet enseignement que la sagesse purement positiviste qui s'y trouvait contenue. Je ne pense pas que jamais jeune homme ait jeté sur le monde un regard plus clairvoyant, plus tranquille et plus froid que Maupassant à vingt-cinq ans. ...

Tous ses récits expriment la philosophie la plus simple, la plus directe et la plus négative. A vrai dire, c'est le nihilisme pur. La vie est mauvaise, elle n'a d'ailleurs aucun sens. Nous ne savons rien et ne pouvons rien savoir, nous allons malgré nous où nous mènent nos désirs et les fatalités du dehors ; puis la mort finit tout. Rien de plus. (La préoccupation de la mort est très sensible dans l'œuvre de Maupassant.) Cette philosophie rudimentaire, non pas vraie (je l'espère du moins), mais irréfutable, qui a très bien pu être celle du premier anthropoïde un peu intelligent et à laquelle les hommes les plus raffinés des derniers âges finiront peut-être par revenir après un long circuit inutile ; cette philosophie que Maupassant a pris la peine de formuler dans un de ses derniers volumes (*Sur l'eau*), est la froide source, secrète et profonde, d'où venaient à la plupart de ses petits récits leur âcre saveur. Cela, sans pédanterie, sans nul prétentieux effort — et seulement parce qu'une tristesse sort des choses vues comme elles sont.

Ses premiers romans se ressentent très fort de cette conception. *Une vie* est l'histoire — un peu laborieusement contée, sous l'influence encore proche de Flaubert — d'une pauvre créature sacrifiée, qui souffre par son mari, puis par

son fils, et qui meurt. *Bel-Ami* est l'histoire — plus rapide et plus aisée, contée plutôt à la façon des limpides romans du XVIIIe siècle — d'un joli homme de proie. L'indifférence de l'auteur paraît d'ailleurs égale pour l'une et pour l'autre; car la vie de celui-ci n'est, comme la vie de celle-là, qu'une série d'événements produits par des forces fatales, et fatalement enchaînés entre eux.

Mont-Oriol me semble, dans l'œuvre de Maupassant, un roman de transition. Il y a, dans *Mont-Oriol*, quelque chose d'*Une vie* et quelque chose de *Bel-Ami*. C'est l'histoire d'une femme et d'une jeune fille qui souffrent et d'un homme qui les fait souffrir; et elles sont bonnes, et il n'est pas méchant, et tous sont irresponsables, et tout cela est bien triste. Mais il est à remarquer que *Mont-Oriol* est déjà un drame, non plus une biographie complète comme les deux premiers romans de l'auteur, et que déjà, vers la fin, il y montre plus d'émotion qu'il ne lui était arrivé jusque-là d'en trahir. Et tout de suite après il nous donne *Pierre et Jean*, un drame serré, une lutte courte et déchirante entre la mère coupable et accusée et le fils inquisiteur et juge. Et je n'ai guère lu de pages plus émouvantes que celles où la mère se confesse à l'autre fils, le fils de l'amant.

Je ne saurais dire si c'est parce qu'il avait quitté le roman biographique pour le roman-drame que l'auteur de *Bel-Ami* a, dans ces derniers temps, paru s'attendrir, ou si c'est au contraire parce que l'expérience et les années l'avaient attendri, qu'il s'est intéressé davantage aux drames de la passion et qu'il a jugé qu'une seule crise dans une existence humaine pouvait faire le sujet de tout un livre: mais le fait est que son cœur, on le dirait, s'est amolli et que la source des larmes a commencé d'y jaillir. Et, en même temps qu'il apportait à la description des souffrances humaines un esprit plus fraternel, plus attentif, plus incliné,[1] Maupassant devenait chaste.

Ces changements imperceptibles (mais que je ne crois pourtant pas inventer) se sont faits chez lui, fort heureusement, sans altérer en rien le calme et la sûreté de son regard. C'est toujours la même lucidité infaillible, la même prodigieuse faculté de saisir dans la réalité les traits significatifs, de ne saisir que ceux-là et de les rendre sans effort. Cet esprit est un miroir irréprochable qui reflète les choses sans les déformer, mais en les simplifiant, en les clarifiant aussi, et peut-être en faisant ressortir, de préférence, les liens de nécessité qui existent entre elles. Nulle affectation, ni romanesque, ni réaliste. Pas de casse-tête psychologique,[1] peu de commentaires des actions, et des commentaires limpides comme eau de roche. Et qui sait si cette sobriété d'interprétation n'est pas conforme à la vérité des choses? Une surface assez simple et des dessous incompréhensibles, n'est-ce pas tout l'homme? Les psychologues de profession s'évertuent à percer ces dessous, mais ne leur arrive-t-il pas d'inventer, d'imaginer des nuances de sentiment et de secrets mobiles d'action pour le plaisir de les définir? . . .

Le résultat, c'est que les récits de M. de Maupassant intéressent et émeuvent comme la réalité, et *de la même façon.* Et c'est pourquoi on peut l'admirer beaucoup sans trouver grand'chose de plus à en dire que ce que j'en ai dit. Il offre très peu de prise au bavardage de la critique.[2] (La critique, ah! Dieu, que j'en suis las!) Vous, mon cher Bourget, vous avez un tas d'intentions et d'affectations; nul romancier ne transforme plus complètement que vous la matière première de ces récits; vous ajoutez votre esprit tout entier à chacune des parcelles du monde que vous exprimez dans vos livres; vous vous donnez un mal de tous les diables,[3] vous fatiguez, vous exaspérez; avec tout cela vous contraignez à penser et l'on peut disserter sur vous indéfiniment. Mais qu'est-ce que vous voulez qu'on dise de ce conteur robuste et sans défauts, qui conte aussi aisément que je respire, qui fait des

chefs-d'œuvre comme les pommiers de son pays donnent des pommes, dont la philosophie même est ronde et nette comme une pomme ? Que voulez-vous qu'on dise de lui, sinon qu'il est parfait — et fort comme un Turc ?

Je ne dirai donc qu'un mot de ce merveilleux livre : *Fort comme la mort.* Car à quoi bon commenter — fût-ce ingénieusement — un texte superbe et qui se suffit ?

Le thème du roman, c'est, au fond, l'immense douleur de vieillir. Déjà, dans *Bel-Ami*, M. de Maupassant nous avait dit le supplice de la femme qui n'est plus jeune et qui perd son dernier amant. Mais, ici, le supplice paraît plus cruel encore, étant plus profondément et plus minutieusement décrit, et les âmes suppliciées étant plus nobles et plus tendres.

Le peintre Olivier Bertin frise la cinquantaine ; son amie, la comtesse Anne de Guilleroy, a quelque quarante ans. Leur liaison, très douce et très solide, pourrait durer encore. Mais la comtesse rappelle sa fille auprès d'elle ; Annette a dix-huit ans : c'est le portrait vivant de la comtesse ; c'est elle-même, comme elle était jadis, quand Olivier la rencontra. Comment Olivier se met à aimer la jeune fille sans le savoir, et comment la comtesse s'en aperçoit et prend le parti désespéré d'en avertir son ami ; comment Bertin souffre d'aimer cette enfant — lui, un vieil homme — et comment la comtesse souffre de n'être plus aimée de ce vieil homme parce qu'elle n'est plus une jeune femme ; la lutte d'Olivier contre cette passion insensée et de la comtesse contre les premières flétrissures de l'âge ; et comment la jeune fille traverse tout ce drame (qu'elle a déchaîné) sans en soupçonner le premier mot ; et comment enfin les deux vieux amants assistent, impuissants, au supplice l'un de l'autre, jusqu'à ce qu'Olivier se réfugie dans une mort à demi volontaire : voilà tout le roman. Je n'en sais pas de plus douloureux.

Ce qui est remarquable, c'est que ce drame, de donnée romanesque (par le caractère absolument exceptionnel de la situation et de quelques-uns des sentiments), M. de Maupassant le développe par les procédés du roman réaliste. Cette étrange histoire, nous en touchons du doigt la vérité, jour par jour, heure par heure. M. de Maupassant, plusieurs fois de suite, a accompli avec sérénité ce tour de force de marquer, dans chacun des innombrables incidents de la journée la plus unie, les progrès lents de la passion et de la douleur dévoratrices au cœur d'Olivier et d'Anne.

Il y a là, continuellement, un choix de circonstances extérieures, toutes des plus naturelles et toutes singulièrement expressives, par lesquelles on se sent si bien enveloppé que l'on a, aussi intense que possible, l'impression de la vie réelle, — et cela, je le répète, sur une donnée exceptionnelle jusqu'à l'invraisemblance. La sûreté d'observation du conteur est telle que, cette invraisemblance, il la fait comme rentrer de force dans le courant vulgaire des choses. ... Eh! oui, on mange, on boit, on bâille, on travaille, on fait ce que font les autres, on est comme tout le monde, on n'a rien d'extraordinaire: et on meurt de désespoir et d'amour; on meurt d'une passion fatale comme les passions de tragédie. C'est ainsi, cela arrive, pas souvent, mais cela arrive, en vérité, et peut-être tout près de nous.

C'est à cause de ces patientes préparations des trois cents premières pages que les cinquante dernières sont si étrangement émouvantes. Nous avons vu, minute par minute, ce que souffrent Anne et Olivier; quand ces deux souffrances se rencontrent et s'avouent, cela est déchirant, — et d'autant plus que chacun d'eux sait le martyre de son compagnon et qu'ils se font mutuellement pitié. La suprême entrevue des deux torturés arrive à un tel degré d'émotion qu'il n'y a rien par delà, ou pas grand'chose: tant le sentiment des obscures fatalités humaines y est douloureux et accablant!

Pas de conclusion. C'est la vie. Chercherons-nous des objections ? Dirons-nous qu'Olivier est un grand fou, qu'il est des passions qu'on s'interdit à son âge, que la comtesse (plus excusable, d'ailleurs) n'a qu'à s'abriter en Dieu, que tout a une fin, qu'il faut savoir vieillir, accepter l'inévitable, et que ceux-lâ pâtissent justement qui vont contre les volontés de la nature ? Mais la déraison même est dans la nature, et dans la nature aussi les pires folies de l'amour, de l'odieux amour ! Maupassant ne juge ni ne condamne. Il regarde et il raconte.

Il regarde si bien que je ne puis douter de la vérité de son livre (lequel porte en lui-même le témoignage de cette vérité); et il raconte si bien que, l'ayant lu voilà trois semaines, j'ai encore le cœur serré en y songeant.

M. PAUL BOURGET.

I.

Je ne me souviens pas d'avoir jamais senti d'embarras comparable à celui que j'éprouve au moment de parler de l'œuvre et de la personne littéraire de M. Paul Bourget. Sa richesse, sa complexité apparente me déroutent.[1] Je le vois d'une façon; mais, tout de suite après, je le vois d'une autre. L'idée qu'on se fait de lui le plus communément est celle d'un mièvre,[2] d'un subtil, d'un féminin, d'une sorte de dandy des lettres, très élégant, très fin, très caressant. Mais il s'en faut que ce soit lui tout entier.[3] Car, au contraire, plusieurs des pages qu'il a écrites (les plus nombreuses peut-être) sont surtout remarquables par la vigueur virile et la belle lucidité d'une intelligence proprement philosophique. Et, de même, il peut apparaître en bien des endroits comme un pur dilettante, et comme un dilettante de décadence, plein d'affectation et d'artifice, d'une sensualité maladive et d'un mysticisme équivoque; mais tout à coup on découvre chez lui un esprit très grave, d'une gravité de prêtre, très préoccupé de vie morale, sérieux au point de tout prendre au tragique.

Son style offre les mêmes contrastes: il est mièvre et il est fort; il est pédantesque et il est simple; tout glacé d'abstractions, roide et guindé, et soudain gracieux et languissant, ou plein, coloré, robuste. Il est excellent et il est, peu s'en faut, détestable. Et l'on s'étonne que le cruel début de *Cruelle énigme*, et l'adorable récit de la rencontre des amants à Folkestone, ou le puissant tableau du duel des deux sexes dans l'amour d'après le théâtre de Dumas

fils, soient partis de la même main. Et ces dernières pages, si belles, tandis que je les parcours je suis sans doute arrêté par des phrases éclatantes comme celle-ci, qui termine un morceau sur le rôle de l'amour dans le développement de notre être moral : "... Tout au long de nos années, il s'est donc enrichi ou appauvri, au hasard de cette passion souverainement bienfaisante ou destructive, le trésor de moralité acquise dont nous sommes les dépositaires : infidèles dépositaires si souvent, et qui préparons la banqueroute de nos successeurs parmi les caresses et les sourires." Je suis ravi de cette beauté de pensée et de forme ; mais je tourne la page et j'y trouve une "floraison" ou un "avortement" qui "dérive" d'une certaine qualité d'amour. J'y trouve que "la Dame" est un être supérieur et charmant, "*fait de sécurité* inébranlable," comme si la sécurité était dans la dame et non pas dans l'adorateur ! Ou bien ce sont des afféteries de langage pâmé[1]: "Que faire là contre ? S'agenouiller devant la sœur douloureuse et l'adorer d'être douloureuse ? ..."

Ces choses-là me désolent, et mon embarras redouble. ... L'intelligence la plus pénétrante et la plus vigoureuse, et avec cela des langueurs morbides, du pédantisme aussi, et certaines prédilections intellectuelles qui ressemblent à de la superstition, et un goût de certaines élégances qu'on prendrait presque pour du snobisme : ... comment voir clair dans tout cela ?

II.

Joignez que M. Paul Bourget est sans doute poète et romancier, mais est peut-être avant tout un critique — et non pas un critique qui juge ou qui raconte, mais un critique qui comprend et qui sent, qui s'est particulièrement appliqué à se représenter des états d'âme, à les faire siens. Parmi tant d'âmes qu'il pénètre et qu'il s'assimile, où est la sienne ?

Il semble à première vue que, plus un critique a d'étendue d'esprit et de puissance de sympathie, moins il doit présenter, à qui veut le définir et le peindre, de traits individuels. Les plus marqués, les plus originaux, non seulement parmi les hommes, mais parmi les écrivains, sont ceux qui ne comprennent pas tout, qui ne sentent pas tout, qui n'aiment pas tout, dont la science, l'intelligence et les goûts sont nettement délimités. L'homme idéal, celui qui viendra à la fin des temps, comme il saura et concevra également toutes choses, n'aura sans doute presque plus de personnalité intellectuelle; et il n'aura que des passions, des vices et des travers fort atténués. Les membres de la petite oligarchie philosophique qui, d'après M. Renan, gouvernera peut-être un jour le monde, délivrés, par l'omniscience, des passions inférieures, devront se ressembler entre eux à un tel point qu'ils seront à peu près indiscernables. Ils se rapprocheront de Dieu, le grand savant, le grand critique; et Dieu n'a point d'individualité. Dès aujourd'hui l'écrivain qui concevrait entièrement et profondément toutes les façons dont le monde s'est reflété dans des intelligences ne pourrait guère être défini que par cette aptitude même à tout pénétrer et à tout embrasser.

Nous n'en sommes pas encore là. En réalité, il y a autant de manières d'entendre la critique que le roman, le théâtre ou la poésie: la personnalité de l'écrivain peut donc s'y marquer aussi fortement, quand il en a une. A peine faut-il, quelquefois, un peu plus de soin pour l'y démêler.

Il est trop évident (mais j'ai besoin de ces truismes pour reprendre confiance) que, comme tout autre écrivain, un critique met nécessairement dans ses écrits son tempérament et sa conception de la vie, puisque c'est avec son esprit qu'il décrit les autres esprits; que les différences sont aussi profondes entre M. Taine,[1] M. Nisard[2] et Sainte-Beuve,[3] qu'entre, . . . mettons entre Corneille, Racine et

Molière, et qu'enfin la critique est une représentation du monde aussi personnelle, aussi relative, aussi vaine, et par suite, aussi intéressante que celles qui constituent les autres genres littéraires.

La critique varie à l'infini selon l'objet étudié, selon l'esprit qui l'étudie, selon le point de vue où cet esprit se place. Elle peut considérer les œuvres, les hommes ou les idées. Et elle peut juger ou seulement définir. D'abord dogmatique, elle est devenue historique et scientifique; mais il ne semble pas que son évolution soit terminée. Vaine comme doctrine, forcément incomplète comme science, elle tend peut-être à devenir simplement l'art de jouir des livres et d'enrichir et d'affiner par eux ses impressions.

M. Nisard commence par se former une idée générale, et comme purifiée, du génie français. Cette idée, il l'a tirée d'une première vue d'ensemble de notre littérature. Il y fait entrer, comme partie intégrante, les croyances de la philosophie spiritualiste. A l'idéal ainsi conçu il compare les œuvres des écrivains et les exalte ou les malmène selon qu'elles s'en rapprochent plus ou moins. Au reste, il isole ces œuvres, néglige le plus souvent la personne même des écrivains; ou, s'il en parle, c'est pour leur attribuer, au nom du libre arbitre, le mérite ou le déshonneur d'avoir servi ou trahi l'idéal littéraire dont il a posé au commencement la définition. Il ne saisit expressément aucun lien de nécessité entre les œuvres et les producteurs, entre ceux-ci et les milieux sociaux, ni entre les époques successives. Et pourtant son *Histoire* se déroule suivant un plan inexorable, et l'esprit français ressemble chez lui à une personne morale qui se développerait, puis déclinerait à travers les âges. De là une *Histoire* d'une rigoureuse unité. Elle est fort systématique et singulièrement partiale et incomplète; mais comme l'esprit de M. Nisard est intéressant! comme il est fin, délicat et dédaigneux!

M. Taine, dans son *Histoire de la littérature anglaise*, fait absolument le contraire et fait cependant la même chose. Tandis que M. Nisard ne considérait que les œuvres, M. Taine affecte de considérer surtout les causes proches ou lointaines dont elles sont l'aboutissement; et, tandis que M. Nisard coupait les œuvres de leurs racines, il étudie, lui, ces racines jusque dans leurs dernières ramifications et le sol même où elles s'enfoncent. Mais cette explication des livres par les hommes, et des hommes par la race et le milieu, n'est souvent qu'un leurre. Car le critique s'est d'abord formé, sans le dire, par une première revue rapide de la littérature anglaise, une idée du génie anglais (comme M. Nisard du génie de la France), et c'est de là qu'il a déduit les conditions et le milieu où les œuvres proprement anglaises pouvaient se produire. Et alors, toutes celles que ce milieu n'explique pas, il affecte de les laisser de côté. Il arrive ainsi, par une autre voie, à un exclusivisme aussi étroit que celui de M. Nisard. Le spiritualisme de l'un, le positivisme de l'autre aboutissent donc à un résultat analogue. Et nous pouvons dire comme tout à l'heure: L'*Histoire* de M. Taine est singulièrement systématique, partiale et incomplète: mais comme le génie de M. Taine est intéressant! quelle puissance de généralisation et à la fois quelle magie de couleur dans l'œuvre de ce poète-logicien!

Ainsi, dogmatique ou scientifique, la critique littéraire n'est jamais, en fin de compte, que l'œuvre personnelle et caduque d'un misérable homme. Sainte-Beuve mêle avec beaucoup de grâce les deux méthodes, apprécie quelquefois, mais plus souvent décrit, juge encore les œuvres d'après la tradition du goût classique, mais élargit cette tradition, s'applique plus volontiers, se promenant à travers toute la littérature, à faire des portraits et des biographies morales, et fournit je ne sais combien de pièces, éparses, mais exquises, à ce qu'il appelait si bien l'histoire naturelle des esprits.

Je passe les diverses combinaisons de doctrine, d'histoire et de psychologie, propres à MM. Scherer, Montégut et Brunetière.[1] Mais, ou je me trompe fort, ou M. Paul Bourget a imaginé un genre de critique presque nouveau. La critique devient, pour M. Bourget, l'histoire de sa propre formation intellectuelle et morale. C'est comme qui dirait de la critique *égotiste*. Son esprit étant éminemment et presque uniquement un produit de cette fin de siècle (l'influence de la tradition gréco-latine est peu marquée chez lui), il s'en tient aux écrivains des trente dernières années et choisit parmi eux ceux avec qui il se trouve en conformité d'intelligence et de cœur. Et il ne fait ni leur portrait ni leur biographie; il n'analyse point leurs livres et n'étudie point leurs procédés; il ne définit point l'impression que leurs livres lui ont donnée en tant qu'œuvres d'art; il cherche seulement à bien expliquer et décrire ceux de leurs états de conscience et celles de leurs idées qu'il s'est le mieux appropriés par l'imitation et par la sympathie. Et ainsi, tout en ne faisant au fond que l'histoire de son âme à lui, il fait du même coup l'histoire des sentiments les plus originaux de sa génération et compose par là même un fragment considérable — et définitif — de l'histoire morale de notre époque.

III.

Un des moyens de connaître M. Paul Bourget serait de faire pour lui ce qu'il a fait pour les dix écrivains qui figurent dans ses *Essais de psychologie contemporaine.* Il s'agirait de chercher, pour employer ses propres expressions, "quelles façons de sentir et de goûter la vie il propose à de plus jeunes que lui" — ou à ceux de sa génération. Car il semble bien que M. Paul Bourget ait une assez grande influence sur la jeunesse d'à présent, non pas peut-

être sur celle dont les études classiques ont été poussées très avant et que la tradition latine et gauloise munit et défend, mais sur la partie la plus inquiète, la plus nerveuse et la plus ignorante de la jeunesse qui écrit. L'Académie a beau l'honorer publiquement : cela n'empêche point les plus aventureux parmi les jeunes écrivains, et ceux du cerveau le plus trouble, symbolistes, esthètes, wagnériens et mallarmistes,[1] d'être pour lui plein d'égards, de le considérer comme un maître. Et, en outre, il a pour lui toutes les jeunes femmes. Nul peut-être, à l'heure qu'il est, n'inspire à certaines âmes un culte plus tendre. Il est, pour beaucoup, le poète par excellence, l'ami, le consolateur, presque le directeur de conscience. En revanche, beaucoup d'hommes mûrs, surtout parmi les gaulois et parmi ceux qui sont fortement imprégnés de lettres classiques, ne peuvent pas le souffrir.[2] Mais, qu'on l'aime ou non, il faut avouer que son esprit est une des résultantes les plus riches et les plus distinguées de la culture littéraire et morale de la seconde moitié du siècle.

Ce qu'il y a d'abord d'éminent en lui, c'est précisément cette curiosité intellectuelle et sentimentale, cette aptitude et aussi cette application à connaître, éprouver et comprendre les états d'âme les plus récents, tels qu'ils se manifestent dans les livres de nos écrivains les plus originaux. Lui-même résume ainsi le précieux contenu de ses *Essais :*

"A l'occasion de M. Renan et des frères de Goncourt,[3] j'ai indiqué le germe de mélancolie enveloppé dans le dilettantisme. J'ai essayé de montrer, à l'occasion de Stendhal,[4] de Tourguénef[5] et d'Amiel,[6] quelques-unes des fatales conséquences de la vie cosmopolite. Les poèmes de Baudelaire[7] et les comédies de M. Dumas, m'ont été un prétexte pour analyser plusieurs nuances de l'amour moderne et pour indiquer les perversions ou les impuissances de cet amour sous la pression de l'esprit d'analyse. Gustave

Flaubert, MM. Leconte de Lisle[1] et Taine m'ont permis de montrer quelques exemplaires des effets produits par la science sur des imaginations et des sensibilités diverses. J'ai pu, à l'occasion de M. Renan encore, des Goncourt, de M. Taine, de Flaubert, étudier plusieurs cas de conflit entre la démocratie et la haute culture."

Et c'est bien là, en effet, le bilan complet des sentiments, des inquiétudes et des tourments imaginés et subis par l'âme moderne.

Cette âme, M. Bourget se pique de l'embrasser, de l'aimer tout entière, jusque dans ses manifestations les plus maladives et les plus éphémères. Il a d'étranges faiblesses pour la poésie ténébreuse et mystique des derniers petits cénacles (et c'est ce qui lui a valu leur vénération). Il ne veut pas qu'il soit dit qu'aucune affection mentale de son temps lui ait été étrangère ou lui soit restée incomprise. C'est un beau scrupule de critique. De même, le cosmopolitisme lui paraissant un des signes de notre âge, il a été cosmopolite, il s'est appliqué à l'être. Il a vécu à Londres et à Florence autant qu'à Paris. Il a même habité l'Espagne et le Maroc, et je vous demande un peu ce que le Maroc pouvait lui dire, à lui le méditatif, l'homme du songe intérieur! De même encore, il affecte de connaître et d'aimer les derniers raffinements du luxe contemporain; il s'en voudrait d'avoir ignoré un seul détail de la plus élégante façon de vivre inventée par les derniers civilisés. Cela lui appartient, cela est de son domaine au même titre que le dilettantisme ou le cosmopolitisme. Et c'est pourquoi ce psychologue, qui n'est que rarement et faiblement paysagiste, sera assez fréquemment tapissier.[2]

Pourtant, parmi les sentiments que M. Paul Bourget définit et explique avec une égale précision, on peut distinguer ceux qu'il éprouve naturellement et qu'il préfère, et ceux qu'il a fait quelque effort pour s'approprier, et con-

naître enfin quels sont, entre les écrivains dont il s'occupe, ceux dont il tient le plus.[1]

De Baudelaire, pour qui sa prédilection est très marquée, il semble tenir un mélange singulier de sensualité et de mysticisme, une sorte de catholicisme un peu dépravé. Ce sentiment est très particulier à notre âge. Il suppose une race un peu affaiblie, une diminution de la force musculaire et un affinement du système nerveux, la persistance de l'esprit d'analyse au fort même des sensations les plus propres à vous faire perdre la tête, par suite une certaine incapacité de jouir pleinement et tranquillement de son corps, le sentiment de cette impuissance, un retour paradoxal, en pleine débauche, au mépris de la chair, et, dans la souillure même, une aspiration à la pureté, moitié feinte et moitié sincère, qui ravive la saveur du péché et le transforme en péché intellectuel, en péché de malice. . . .

De M. Renan, il tient le dédain aristocratique et surtout le dilettantisme, "cette disposition d'esprit, très intelligente à la fois et très voluptueuse, qui nous incline tour à tour vers les formes diverses de la vie et nous conduit à nous prêter à toutes ces formes sans nous donner à aucune"; de M. Taine, il tient l'esprit scientifique, certaines habitudes de composition et de langage et le goût des grandes généralisations; de M. Dumas fils (chose un peu inattendue), la préoccupation tragique des questions de morale dans les drames de l'amour.

De Flaubert, des Goncourt, de M. Leconte de Lisle et, en général, de tous les écrivains purement "artistes" (si moderne que soit d'ailleurs chez eux le fond de philosophie latente), il ne semble pas que M. Paul Bourget tienne grand'chose, encore qu'il [2] les comprenne merveilleusement.

Mais Stendhal a toutes ses tendresses. Stendhal est sa passion, son vice, et quelquefois son préjugé. Stendhal est le seul écrivain antérieur à la génération de 1850 qu'il ait

admis dans sa galerie. Il prononce toujours son nom avec un peu de mystère, comme celui du dieu d'une religion secrète. "Henri Beyle,"[1] ce nom prend pour lui la douceur d'un petit nom, — ou l'importance d'un nom sacré et caché, qui n'est révélé qu'aux adeptes. Il dit: "Henri Beyle," comme un moliériste dit: "Poquelin."[2] Ce culte est ici fort légitime, Stendhal ayant manié avec plus de sûreté, de finesse, de hardiesse et de suite qu'aucun autre écrivain, l'instrument dont s'est servi M. Bourget lui-même pour approfondir les sentiments les plus distingués de sa génération ou pour les faire naître en lui: l'analyse.

Ainsi sommes-nous conduits à noter deux autres caractères de l'esprit de M. Paul Bourget. Ce curieux est un analyste et un pessimiste (un "triste," si vous préférez). Ne séparons point les deux choses; car, chez lui, elles se tiennent étroitement. M. Bourget est très nettement de ceux qui sont moins préoccupés du monde extérieur que du monde de l'âme, moins sensibles au plaisir de voir et de rendre la forme des choses ou les divers aspects de la mêlée humaine qu'à celui de décomposer des sentiments et des idées en leurs éléments primitifs et de remonter d'un phénomène moral à un autre, jusqu'à tant qu'il s'en trouve un qui soit irréductible. Or l'esprit d'analyse aboutit naturellement à une grande tristesse. Pourquoi? C'est que ce dernier élément irréductible, c'est toujours un instinct fatal ou un désir inassouvi. Ce que M. Bourget finit par atteindre tout au fond des âmes qu'il étudie, c'est toujours (quelque forme qu'il revête et de quelques nuances qu'il s'enrichisse en affleurant à la surface) le sentiment de la nécessité des choses — ou de la disproportion entre l'idéal et la réalité, entre notre rêve et notre destinée. Et cela est triste.

Cette tristesse est, si je puis dire, de deux degrés. M. Paul Bourget nous dit que tous les états sentimentaux qu'il a analysés mènent au pessimisme. C'est le spectre du

pessimisme qu'il voit se dresser au bout de tous les chemins qu'il s'est taillés dans ce que Shakespeare appelle la forêt des âmes. Car le baudelairisme implique, même dans ses complaisances à la chair, la conscience de son indignité et une vision du péché universel. Le dilettantisme, ce don d'imaginer avec précision et sympathie les vies morales les plus diverses, implique l'impossibilité de se reposer dans aucune. L'aristocratie intellectuelle a pour rançon une sensibilité douloureuse à toutes les vulgarités de la vie réelle. Le cosmopolitisme, qui vous montre l'immensité et la variété du monde, vous en fait sentir, presque dans le même moment, la monotonie et l'inutilité ; la planète paraît moindre à qui la connaît mieux : voyez où l'exotisme, qui est le cosmopolitisme pittoresque, a conduit Pierre Loti. L'esprit scientifique vous condamne à la vision d'un monde gouverné par des forces aveugles et où manque la bonté. Et ainsi de suite. — Et, si ces diverses façons de voir et de sentir sont fort mélancoliques par elles-mêmes, l'analyse qu'on fait de chacune d'elles en redouble la tristesse en nous la montrant incurable. — Bref, connaître c'est être triste, parce que toute connaissance aboutit à la constatation de l'inconnaissable et à celle de la vanité de l'être humain. Jugez si M. Bourget peut être gai, n'ayant point pour se consoler, lui, les distractions violentes, la vie toute d'action et le tempérament robuste de son maître Stendhal.

M. Paul Bourget s'est pourtant défendu d'être un pessimiste. Il a bien tort ! Un pessimiste n'est pas nécessairement un homme qui affirme la prédominance du mal sur le bien dans l'univers, ni un misanthrope, un hypocondre ou un désespéré. Tout homme qui réfléchit sur la destinée humaine et la trouve inintelligible et n'a, pour se réconforter, ni la foi chrétienne ni la naïve croyance au progrès, peut être dit pessimiste. Le seul fait de ne rien comprendre au monde et de n'y voir aucune explication est, quand on y

songe, suffisamment douloureux. Cela n'empêche pas de vivre comme les autres, de jouir, à l'occasion, du ciel, de l'air pur ou même de la société des hommes et des femmes ; mais, dans les minutes où l'on pense, il n'est guère possible, en dehors d'une foi positive, d'être optimiste : il y a trop de souffrances inutiles et absurdes et, de tous les côtés, une trop épaisse muraille de nuit. . . . M. Bourget s'en défend en vain. Son style même a comme un timbre auquel on ne se trompe pas : il rend un son plaintif, gémissant, éploré. . . .

Sans doute l'absence de croyance positive et l'esprit d'analyse peuvent, chez quelques-uns, se tourner en nonchalance (voyez Montaigne),[1] mais non pas chez ceux dont la sensibilité au bien et au mal moral est exceptionnellement développée. Or M. Paul Bourget a bien une de ces consciences-là. Et c'est là, je crois, sa dernière marque, et la plus intime. Il définit quelque part avec beaucoup de force et distingue le moraliste et le psychologue.

"Le moraliste, dit-il, est très voisin du psychologue par l'objet de son étude, car l'un et l'autre est curieux d'atteindre les arrière-fonds de l'âme et veut connaître les mobiles des actions des hommes. Mais au psychologue cette curiosité suffit. Cette connaissance a sa fin en elle-même. . . . Il voit la naissance des idées, leur développement, leur combinaison, les impressions des sens aboutir à des émotions et à des raisonnements, les états de conscience toujours en voie de se faire et de se défaire, une compliquée et changeante végétation de l'esprit et du cœur. Vainement le moraliste déclare certains de ces états de conscience criminels, certaines de ces complications méprisables, certains de ces changements haïssables. A peine si le psychologue entend ce que signifie ou crime, ou mépris, ou indignation. . . . Même il se complaît à la description des états dangereux de l'âme qui révoltent le moraliste ; il se délecte à comprendre les actions scélérates, si ces actions révèlent une nature énergique et si le travail profond qu'elles manifestent lui paraît singulier. En un mot, le psychologue analyse seulement pour analyser, et le moraliste analyse afin de juger."

Eh bien, quelque abîme que M. Paul Bourget se plaise ici à creuser entre ces deux espèces d'esprits, si l'on ne peut dire qu'il soit vraiment un moraliste, il n'est pas non plus un pur psychologue. Du moins c'est un psychologue très tourmenté par les questions de morale, très ému, très anxieux, parfois effrayé. Il s'inquiète assez habituellement des conséquences que peuvent avoir les idées qu'il expose pour le bonheur et pour le bien moral de l'humanité. Il s'écrie volontiers (en termes plus distingués et sans lever les bras, mais plutôt en mettant ses mains sur ses yeux): "Où allons-nous ?" Toutes ses enquêtes sur les sentiments originaux de ses contemporains lui servent à rechercher en même temps le sens et le but de la vie. Il la prend très profondément au sérieux. Il n'est jamais plaisant, ni même ironique ou dégagé. Il ignore le sourire. Il est antipaïen et antigaulois. Il a, ce qui est presque toujours la marque d'une éducation chrétienne, le goût de la chasteté. Vous trouverez chez lui, assez souvent, un vif ressouvenir de la foi catholique de son enfance. Il est, comme j'ai dit, en face de l'amour et de ses drames, aussi grave que M. Dumas fils. Et c'est pourquoi ce disciple de Stendhal, c'est-à-dire du plus détaché des analystes,[1] a exprimé un jour, dans la plus éloquente de ses études, une si ardente sympathie pour l'auteur de *la Visite de noces*. En somme, le baudelairisme, le renanisme et le beylisme sont des habitudes et des goûts de son esprit, peut-être aussi des acquisitions préméditées d'un artiste qui s'est donné pour tâche de refléter et de porter en lui l'âme d'une certaine époque littéraire. Mais le fond de son cœur et de son être, c'est, je pense, un très douloureux souci de la vie morale, l'impossibilité de s'en tenir aux plaisirs de la curiosité, et de la spéculation. Armand de Querne[2] après son "crime d'amour," c'est exactement M. Paul Bourget; et de Querne, c'est bien le Ryons[3] de M. Dumas fils — moins l'esprit.

IV.

Tous ces caractères de sa critique, vous les retrouverez dans les romans de M. Paul Bourget, avec quelque chose de plus peut-être.

D'abord, cette curiosité d'une espèce particulière, ce désir d'avoir vécu la vie la plus élégante (moralement et physiquement) qui soit connue de son temps, parfois un certain dandysme, quelque chose aussi de la délicatesse un peu étroite d'un goût féminin. Il aime la "modernité," mais seulement aristocratique. Au fait, ce n'est ni dans le peuple ni dans la petite bourgeoisie, mais seulement dans les classes oisives et dont la sensibilité est encore affinée par toutes les délicatesses de la vie, que pouvait se rencontrer une espèce d'amour assez compliquée, assez riche de nuances pour lui offrir une matière égale à ses facultés d'analyste. Du reste, un goût inné le portait vers ce monde, vers la vie qu'on mène aux alentours de l'Arc de Triomphe et vers les âmes et les corps de femmes qui y habitent. Peut-être seulement a-t-il avoué ce goût avec un rien de complaisance. Certaines de ses pages semblent d'un romancier qui se ferait blanchir à Londres. Il y a un peu d'anglomanie mondaine dans son cas. Il a un faible très marqué [1] pour les belles étrangères qui passent l'hiver à Paris. Un de ses premiers livres, *Édel*, est un poème mélancolique et un peu naïf, et c'est surtout un poème très "chic." Mais il serait injuste et puéril d'insister trop sur ce point.

La puissance d'analyse, si remarquable dans les *Essais*, ne l'est pas moins dans les romans. Nul, je crois, depuis Mme. de Lafayette,[2] depuis Racine, depuis Marivaux,[3] depuis Laclos,[4] depuis Benjamin Constant,[5] depuis Stendhal, n'a induit avec plus de bonheur, décrit avec plus de justesse, enchaîné avec plus de vraisemblance ni exposé

dans un plus grand détail les sentiments que doit éprouver telle personne dans telle situation morale. Cela prend à certains moments, et en dehors de l'émotion que le drame lui-même peut inspirer, quelque chose de l'intérêt spécial et de la beauté propre d'une leçon d'anatomie. Les pages où M. Paul Bourget, nous explique pourquoi l'héroïne du *Deuxième Amour* se refuse à une nouvelle expérience, ou de quel amour de pur adolescent Hubert Liauran aime Mme. de Sauves et comment, par un renversement délicieux des rôles, Thérèse le traite comme si c'était lui qui se donnait (*Cruelle énigme*), ou comment, dans *Crime d'amour*, la franchise et l'innocence d'Hélène Chazel tournent contre elle et ne font qu'irriter la défiance d'Armand de Querne, ou par quelle logique sentimentale Hélène en vient à se souiller pour se venger de l'homme qui ne l'a pas crue et pour qu'il la croie enfin ; . . . toutes ces pages — et combien d'autres ! — sont des exemplaires accomplis de psychologie vivante. En vérité, je ne crois pas qu'aucun écrivain, non pas même Stendhal, ait montré une pénétration supérieure dans l'étude des " passions de l'amour."

Le danger, c'est que l'écrivain doué d'un pareil instrument d'analyse ne soit tenté d'en user avec un peu d'indiscrétion et ne décompose parfois, avec un soin et un luxe d'anatomie un peu excessifs, des états d'âme assez simples et assez connus. L'appareil extérieur de la recherche psychologique n'est peut-être pas toujours, chez l'auteur de *Cruelle énigme*, en proportion avec son objet. Il n'a pas l'analyse modeste. Il ressemble çà et là à un chirurgien virtuose qui étalerait et mettrait en œuvre[1] toute une trousse, tout un jeu de bistouris, de scies, de ciseaux et de pinces, pour ouvrir un abcès à la joue. Par exemple, le remords de la jeune fille dans *l'Irréparable*, la jalousie d'Hubert dans *Cruelle énigme*, me semblent un peu bien longuement analysés, et sans que l'étalage de ces investiga-

tions soit justifié par aucune trouvaille d'importance. Cela tourne, par moments, à l'exercice et au "morceau."[1] M. Paul Bourget appelle lui-même son dernier roman, *André Cornélis*, une "planche d'anatomie morale," et il n'a que trop raison. La situation de cet Hamlet moderne, d'un caractère si décidé, et qui n'hésite d'ailleurs pas un instant sur son droit, cette situation est telle que d'abord, étant donné le caractère de ce personnage, elle n'implique chez lui qu'un assez petit nombre de sentiments et fort simples, dont la description sans cesse recommencée devient un peu monotone, et qu'en outre nous ne nous intéressons pas très fortement à ce qu'il éprouve. Car cette situation est trop extraordinaire, trop en dehors de toutes les probabilités de notre vie. Sais-je ce que je ferais si d'aventure je découvrais qu'au temps où j'étais enfant un fort galant homme a fait tuer mon père ? — étant donné que le meurtrier, aimé de ma mère et follement épris d'elle, l'a épousée et rendue parfaitement heureuse, et qu'il va du reste mourir sous peu d'une maladie de foie ? De pareilles hypothèses me prennent absolument au dépourvu. En réalité, je crois que je ne ferais rien du tout. Il fallait laisser ce sujet à Gaboriau,[2] qui se serait peu étendu sur la psychologie du nouvel Hamlet et se fût rattrapé sur la partie mélodramatique et judiciaire. Ou bien il me semble qu'au lieu de faire d'André Cornélis un gaillard si prodigieusement énergique (ce qui, au surplus, n'est peut-être pas très compatible avec les habitudes d'analyse à outrance qu'on lui prête en même temps), je l'eusse conçu comme une créature encore plus incertaine que l'Hamlet anglais et l'eusse empêtré, par surcroît, de scrupules et d'hésitations sur son droit au meurtre. Sauf erreur, l'Hamlet moderne n'essayerait même pas de tuer son beau-père — surtout quand ce beau-père est le plus charmant des assassins, au point qu'on voudrait trouver, pour le lui appliquer, un mot plus doux. Car on

dirait que, tout au contraire de Shakespeare, M. Bourget s'est étudié à rendre Claudius le moins odieux qu'il se pouvait et, d'autre part, à accumuler autour d'Hamlet toutes les circonstances propres à le paralyser et à ne lui rendre l'action possible que par un miracle d'énergie. . . . Pour toutes ces raisons, *André Cornélis* ne m'intéresse guère que comme une belle composition de "psychologie appliquée" sur un sujet donné. Et, s'il faut dire toute ma pensée (et non plus seulement sur *André Cornélis*), la psychologie de M. Paul Bourget, qui égale souvent, si même elle ne la dépasse, celle de Benjamin Constant et de Stendhal, me rappelle aussi parfois celle de Mme. de Souza [1] ou de Mme. de Duras [2] avec beaucoup plus d'embarras. Notez qu'il s'en faut déjà de beaucoup que cela soit méprisable.

Mais ce qui, heureusement, met M. Paul Bourget tout à fait à part, ce qui vivifie ses analyses, ce qui, là où elles sont profondes, les rend tragiques par surcroît, c'est le sentiment que nous avons déjà trouvé au fond de ses *Essais:* le souci de la vie morale. Ses romans (*André Cornélis* excepté) sont des drames de la conscience, des histoires de scrupules, de remords, de repentirs, d'expiations et de purifications. *L'Irréparable*, c'est l'histoire d'une jeune fille qui meurt du souvenir d'une souillure. *Le deuxième amour*, c'est l'histoire d'une femme qui, s'étant trompée, ne se croit pas le droit de recommencer l'expérience amoureuse. *Cruelle énigme*, ce titre seul fait du livre qui le porte un roman chrétien ; car, que Thérèse trompe Hubert en l'aimant, et qu'Hubert revienne à Thérèse en la méprisant, bref, que la chair soit plus forte que l'esprit, cela n'est certes pas une "énigme" pour les disciples de Béranger ni même pour ceux du grave Lucrèce. M. Paul Bourget ne trouve les servitudes de la chair "énigmatiques" que parce qu'il les juge infâmes et avilissantes, et il ne les juge telles que parce qu'il est chrétien tout au fond du cœur.

De même, dans *Crime d'amour*, ce que fait de Querne n'est un "crime" qu'aux yeux d'un homme qui croit à la responsabilité morale et au prix des âmes. Armand de Querne, le cœur desséché par une enfance sans mère, par l'immoralité des événements au milieu desquels il a grandi et enfin par l'abus de l'analyse, a pris Hélène sans pouvoir l'aimer et sans croire à la pureté de la jeune femme. Hélène, délaissée, se venge de lui par une souillure volontaire. C'est donc lui qui l'a perdue. Cette idée lui inspire un grand trouble, d'affreux remords et enfin une immense pitié de l'universelle souffrance humaine. Il retrouve Hélène; il lui demande son pardon, et elle lui pardonne. Elle aussi, le spectacle de la souffrance d'un autre (de son mari) l'a ramenée à une conception chrétienne de la vie. Ce roman est donc, en somme, une histoire d'expiation, l'histoire de deux âmes purifiées par la douleur.

Crime d'amour me paraît jusqu'ici le chef-d'œuvre de M. Bourget et l'un des plus beaux romans qu'on ait écrit dans ces vingt dernières années; car je n'en vois point où l'on rencontre à la fois tant de force d'analyse et tant d'émotion, ni qui présente aux plus distingués d'entre nous un plus fidèle miroir de leur âme. Combien sommes nous qui nous reconnaissons (les uns plus, les autres moins) dans Armand de Querne! Qui n'a connu cette impuissance d'aimer, d'aimer absolument et avec tout son être, d'aimer autrement que par désir et curiosité? Qui n'a connu cette impuissance, soit pour en jouir (car du moins elle nous laisse tranquilles et de sang-froid et elle a des airs de distinction intellectuelle), soit, à certains moments, pour en souffrir, quand on sent le vide de la vie incroyante, détachée et uniquement curieuse, et comme il serait bon d'aimer, et comme on peut faire du mal en n'aimant pas? Mais cette anxiété, c'est déjà le commencement de la rédemption morale, c'est le signe que toute vertu n'est pas morte en

nous. Que dis-je? c'est le signe d'une puissance d'aimer plus religieuse, plus largement humaine peut-être que celle des grands amoureux. En tout cas, c'est là ce qui distingue Armand de Querne de ceux qui n'aimeront jamais, des débauchés sans cœur et des virtuoses féroces de l'amour, de Valmont[1] ou de Lovelace; et c'est ce qui fait de lui notre frère. Puisqu'il souffre de ne pas aimer, c'est donc qu'il peut aimer encore!

La première fois que j'ai lu *Crime d'amour*, je m'étais mépris. Je me disais: Quel faible roué que cet homme qui s'imagine être si fort![2] Il ne peut aimer Hélène parce qu'il ne la croit pas quand elle lui dit qu'il est son premier amant; mais, puisqu'il connaît tant les femmes, il devrait bien sentir que celle-là dit vrai! Il devrait la croire et, même en la croyant, ne pouvoir pas l'aimer — et n'en pas souffrir autrement. — Mais je comprenais mal. De Querne n'est point Valmont. Il l'est encore moins que ne l'a voulu M. Paul Bourget. Parmi ses faiblesses et parmi ses sécheresses apparentes, il conserve un fond de bonté et de tendresse par où le "salut" lui viendra. Mais, pour cela, il faut qu'il ait méconnu Hélène, il faut qu'elle se perde par lui, il faut qu'il ait été cruel et injuste sans le vouloir. Il le faut afin qu'un jour, devant le mal qu'il a fait, il soit pris d'épouvante et touché jusqu'au fond du cœur, et qu'il sente s'éveiller en lui le chrétien, et que la question de la responsabilité morale et toutes les autres du même ordre se posent de nouveau pour lui, et qu'il voie, dans un éclair, toute la misère de la vie — et tout son mystère. Armand de Querne, c'est l'homme d'aujourd'hui, un homme qui a conçu et éprouvé tous les états d'âme analysés dans les *Essais* et qui résume en lui toute la distinction morale et intellectuelle où s'est élevé l'effort des deux dernières générations. Cet homme d'aujourd'hui offre une combinaison singulière d'esprit scientifique, de sensualité fine et triste, d'inquiétude morale,

de compassion tendre, de religiosité renaissante, de penchant au mysticisme, à une explication du monde par quelque chose d'inaccessible et d'extra-naturel. La fin de *Crime d'amour* est mystique comme un roman russe. Mais ce à quoi les écrivains russes sont amenés par le mouvement spontané de leurs âmes religieuses et rêveuses, par l'étude des cœurs simples et par le spectacle d'infinies souffrances et d'infinies résignations, nous y arrivons, je crois, par la banqueroute de l'analyse et de la critique,[1] par le sentiment du vide qu'elles font en nous et de la somme énorme d'inexpliqué qu'elles laissent dans le monde. Pour ces raisons ou pour d'autres, il semble qu'un attendrissement de l'âme humaine soit en train de se produire dans cette fin de siècle et que nous devions bientôt assister, qui sait? à un réveil d'Évangile.

Cet attendrissement, fait de méditation sérieuse, de tristesse et de pitié, c'est lui qui donne tant de prix aux romans de M. Paul Bourget. C'était lui, déjà, qui communiquait tant de douceur à ses poésies de jeunesse (*la Vie inquiète*, *les Aveux*).

Je ne conclus point. M. Paul Bourget est assez jeune pour se développer encore et pour nous apporter peut-être de l'imprévu. Qu'il continue de nous charmer, de nous toucher et de nous faire réfléchir; qu'il continue d'être élégant, grave et languissant, de nous dessiner d'exquises figures de femmes (comme Thérèse de Sauves, Hélène Chazel et les deux Marie-Alice, ou comme Hubert Liauran, cette douce petite fille) et d'étudier les drames de la conscience dans l'amour. Et, s'il n'était indiscret et inutile de former des vœux, j'ajouterais: Qu'il nous propose encore, si tel est son plaisir, des cas de psychologie passionnelle; mais qu'il ne s'y tienne pas:[2] il serait bientôt condamné à se répéter un peu. Puis, les tragédies de l'amour occupent-elles donc toute la place dans la vie? Regardez, de grâce,

en vous et autour de vous : vous verrez qu'il y a autre chose au monde. M. Paul Bourget l'a bien senti dans *André Cornélis;* mais ce ne sont pas des "planches d'anatomie" pure, surtout d'une anatomie si exceptionnelle, que nous lui demandons. Qu'il se défie de son éternel Stendhal et même un peu de M. Taine. Qu'il applique à l'analyse d'autres passions que celles de l'amour, à l'étude d'autres situations que celles où nous pouvons nous trouver vis-à-vis de la femme, ses dons merveilleux de psychologue et à la fois de moraliste. Et qu'il fasse enfin l'univers de ses romans aussi large que celui de ses *Essais.* Je ne demande rien de plus à ce jeune sage, prince de la jeunesse — de la jeunesse d'un siècle très vieux.

ROMANCIERS CONTEMPORAINS.

PIERRE LOTI.

Je viens de relire presque sans un arrêt, à la campagne, serré contre la terre maternelle, sous un ciel amollissant[1] et chargé d'orages, les six volumes de Pierre Loti. Au moment où je tourne la dernière page, je me sens parfaitement ivre. Je suis plein du ressouvenir délicieux et triste d'une prodigieuse quantité de sensations très profondes, et j'ai le cœur gros[2] d'un attendrissement universel et vague. Pour parler, si je puis, avec plus de précision, ces deux mille pages m'ont suggéré, m'ont fait imaginer un trop grand nombre de perceptions inattendues; et ces perceptions étaient accompagnées de trop de plaisir et en même temps de trop de peine, de trop de pitié, de trop de désirs indéfinis et irréalisables. . . . Mon âme est comme un instrument qui aurait trop vibré et à qui le prolongement muet des sensations passées serait douloureux. Je voudrais jouir et souffrir de la terre entière, de la vie totale, et, comme saint Antoine à la fin de sa tentation, embrasser le monde.

Vous pouvez, si cela vous plaît, juger excessive l'impression que laissent en moi les romans. J'avoue moi-même que ma conscience de critique en est tout inquiétée. Les plus grands chefs-d'œuvre de la littérature ne m'ont jamais troublé ainsi. Qu'y a-t-il donc dans ces histoires de Loti? Car elles sont d'ailleurs composées avec une extrême nonchalance, écrites avec un vocabulaire restreint, en petites phrases d'une construction tout unie. Vous n'y trouverez ni drames singuliers ou puissants, ni subtiles analyses de caractères, puisque tout s'y réduit à des amours suivies de séparations et que les personnages y ont des âmes fort

simples. Beaucoup de livres, anciens ou récents, supposent un tout autre effort de pensée, d'invention et d'exécution. Mais avec cela les romans de Loti m'envahissent et m'oppriment plus qu'un drame de Shakespeare, plus qu'une tragédie de Racine, plus qu'un roman de Balzac. . . . Et c'est pour cela que je suis inquiet. Ont-ils donc un sortilège en eux, un maléfice, un charme qui ne s'explique point, ou qui s'explique par autre chose encore que par des mérites littéraires ?

Voici: ces romans ébranlent l'âme à la fois dans ce qu'elle a de plus raffiné et dans ce qu'elle a de plus élémentaire. Ils frappent, si je puis dire, les deux touches extrêmes du clavier sentimental.[1] Car d'un côté vous avez eu sous les yeux les objets les plus singuliers, vous en avez reçu les impressions les plus neuves, les plus rares, les plus aiguës ; et d'autre part vous avez éprouvé les sentiments les plus naturels, les plus largement humains, les plus accessibles à tous. Vous avez vu, de vos yeux de dilettante occidental épris de pittoresque, danser la *upa-upa* à Tahiti ; vous avez vu glisser les danseuses birmanes pareilles à des chauves-souris ; . . . et vous avez pleuré sur des aïeules, sur des enfants qui meurent ou sur des amants qui se séparent, avec le meilleur de votre âme, la partie la plus naïve et la plus saine de vous, et du même cœur que vous aimez votre mère ou votre pays natal. Vous avez connu les troubles de la sensualité la plus curieuse et la plus savante — et les émotions de la sympathie la plus pure et de la plus chaste pitié. . . .

Ainsi vous goûtez dans ces livres le charme limpide des poèmes ingénus et le charme pervers des extrêmes recherches de l'esthétique contemporaine — ce qui est au commencement des littératures et ce qui est à la fin. Telle page vous communique deux impressions distinctes, entres lesquelles il y a des milliers d'années, — et entre lesquelles il y

a parfois aussi "l'épaisseur effroyable du monde." Et le poète vous insinue peu à peu l'âme qu'il a lui-même, une âme qui serait contemporaine de l'humanité naissante et de l'humanité vieillie et qui aurait parcouru la surface entière du globe terrestre; âme amoureuse et triste, toujours inquiète et toujours frémissante. Et c'est de cette âme que vient aux petites phrases de Loti leur immense frisson. . . .

On peut voir, par l'exemple de Pierre Loti, comment, par quel détour, les vieilles littératures reviennent quelquefois à la simplicité absolue. Une extrême sensibilité artistique exercée par les objets les plus extraordinaires et qui se repose enfin dans la traduction des sentiments les plus ingénus; ce qu'on a appelé "l'impressionisme" aboutissant à une poésie purement naturelle: tel est à peu près le cas de l'auteur d'*Aziyadé* et de *Pêcheur d'Islande.* Or, à y regarder d'un peu près, on croit reconnaître que c'est l'"exotisme" des objets auxquels elle s'est d'abord appliquée qui a aiguisé à ce point sa sensibilité, et que ce sont certains sentiments engendrés par cet exotisme qui l'ont ramené à la belle simplicité des idylles ou des tragédies familières. Voyons comment a pu se faire cette singulière évolution.

I.

Des circonstances uniques ont contribué à former le talent de Pierre Loti. Après une enfance rêveuse et tendre, le voilà élève de l'École navale, puis en route à travers le monde. Cette vie de marin, si différente de la nôtre, songez quels effets elle peut avoir sur l'âme. Par les longues traversées, dans la solitude infinie des mers, l'idée persistante et le sentiment de l'immensité de l'univers et de la fatalité des forces naturelles doit vous remplir lentement d'une indéfinissable tristesse. Et, si ce sentiment peut se

tourner en piété grave chez quelques-uns, il peut tout aussi bien se résoudre en un fatalisme résigné. Puis la profonde diversité des êtres humains sur les différents points du globe, la multiplicité des religions, des morales et des coutumes, n'est sûrement pas un encouragement à croire. Enfin les longs isolements et les abstinences de l'homme de mer sont coupés par des heures de folie et de revanche où ses sens longtemps sevrés se précipitent à leur assouvissement. Tout cela, courses à travers le monde, rêveries interminables et orgies violentes, est également propre à exaspérer la sensibilité et à vider l'âme de toute foi positive. A vingt-sept ans, Pierre Loti, qui a rêvé sur tous les océans et visité tous les lieux de joie de l'univers, écrit tranquillement, entre autres jolies choses, à son ami William Brown :

"Croyez-moi, mon pauvre ami, le temps et la débauche sont deux grands remèdes. . . . Il n'y a pas de Dieu ; il n'y a pas de morale : rien n'existe de tout ce qu'on nous a enseigné à respecter; il y a une vie qui passe, à laquelle il est logique de demander le plus de jouissances possible en attendant l'épouvante finale qui est la mort. . . . Je vais vous ouvrir mon cœur, vous faire ma profession de foi : j'ai pour règle de conduite de faire toujours ce qui me plaît, en dépit de toute moralité, de toute convention sociale. Je ne crois à rien ni à personne ; je n'aime personne ni rien; je n'ai ni foi ni espérance."

Vous direz : Ces propos manquent un peu de nouveauté ; ceci est du plus vénérable romantisme ; Loti parle ici comme Lara, Manfred et le Corsaire,[1] plus brutalement, voilà tout. — Oui ; mais Pierre Loti, élevé par bonheur en dehors de la littérature, est ici byronien sans le savoir et avec une entière sincérité. Il recommence, tout seul, pour son compte, l'évolution morale de son siècle. Et bien a pris à Pierre Loti[2] de passer par la désespérance et la négation absolues ; car, à partir de ce moment, il parcourt le monde sans autre souci que d'y recueillir les sensations

les plus fortes ou les plus délicates. Il ne considère plus l'univers visible que comme une proie offerte à son imagination et à ses sens. Et ce futur grand écrivain s'assigne un idéal de vie de plus en plus différent de la vie de l'écrivain et du littérateur de profession. Chétive et misérable vie, en effet, que celle du scribe occupé dans son coin à polir ses phrases et à noter ses petites observations sur un tout petit groupe humain, quand le monde est si vaste et l'humanité si variée ! Et que sont ces pauvres petits plaisirs intellectuels auprès des grandes joies animales de la vie physique ! Loti fortifie ses muscles, se fait un corps agile, souple et robuste, un corps de gymnaste et de clown. Ce corps, il le pare richement et le déguise en cent façons : il trouve à cela un plaisir d'enfant ou de sauvage. Il noue des amitiés étroites avec des êtres primitifs et beaux, Samuel, Achmet, Yves, créatures plus nobles et plus élégantes que les civilisés médiocres, et avec qui son esprit n'a point à s'efforcer ni à se contraindre et goûte d'ailleurs le plaisir de la domination absolue. Il jouit de la variété inépuisable des aspects de la terre, et plus encore peut-être de tout l'imprévu de l'animal humain. Il jouit de sentir qu'il y a entre certaines races de telles différences que jamais elles ne se comprendront, de sentir que les hommes sont impénétrables et inintelligibles les uns aux autres, comme l'univers est inintelligible à tous. Il aime des femmes de tous les types et de tous les genres de beauté dans tous les pays du monde : Aziyadé, Rarahu, Pasquala, Fatougaye ; et chaque fois il connaît l'orgueil et le délice d'être aimé absolument, jusqu'à la mort. Il accomplit ainsi son rêve : jouir de tout son corps et jouir de toute l'étendue de la planète où ce corps a été jeté. Car n'est-ce pas une pitié que, pouvant connaître la terre entière et multiplier par là notre vie et notre être, nous demeurions confinés dans notre clapier[1] ? Très réellement on peut dire que le

songe de la vie aura été pour Loti fort supérieur à ce qu'il est pour nous et que la terre lui aura été autre chose qu'à nous les immobiles. Il sera un des rares hommes qui auront habité toute une planète : moi, je mourrai n'ayant habité qu'une ville, tout au plus une province. Cette vie de Pierre Loti me paraît si belle que, pour me défendre en y songeant de l'amertume et de l'envie, j'ai besoin de me rappeler ces paroles de l'*Imitation de Jésus-Christ:* "Que pouvez-vous voir ailleurs que vous ne voyiez où vous êtes ? Voilà le ciel, la terre et tous les éléments ; or c'est d'eux que tout est fait. . . . Quand tout ce qui est au monde serait présent à vos yeux, que serait-ce qu'une vision vaine ?" (Livre II, chap. xx.) Mais cela même ne suffit pas à me consoler.

II.

Or, un jour, tandis qu'il menait cette vie extraordinaire, Pierre Loti s'avisa de noter, pour son plaisir, ses impressions. Et cet officier de marine qui ignorait presque, si on l'en croit, la littérature contemporaine, qui n'avait pas lu une page ni de Flaubert, ni des Goncourt, ni de Daudet, se révéla d'emblée[1] comme un des premiers entre les écrivains pittoresques et comme un des peintres les plus surprenants qu'on eût vus des choses exotiques.

Il est vrai que tout semblait conspirer pour faire de l'exotisme de Pierre Loti quelque chose de très pénétrant et de très puissant.

Je ne crois pas qu'il y ait beaucoup plus de cent ans que l'exotisme a fait son entrée dans notre littérature. Il suppose un don qui ne s'est entièrement développé que très tard dans l'aveugle et routinière humanité ; le don de *voir* et d'aimer l'univers physique dans tous ses détails. Ce don se réduit à fort peu de chose chez les hommes des

temps primitifs et de l'âge moyen des civilisations. Ils voient les choses exactement, mais sommairement. Les hommes du moyen âge découvrent l'Orient, c'est-à-dire une nature, une humanité et un art très différents des leurs, et ils paraissent à peine s'en douter[1]; presque rien de cette étrangeté ni de ce pittoresque n'a passé dans les chansons de geste postérieures aux croisades ni dans les fabliaux. Ce n'est point un paradoxe, je vous assure, de dire que c'est de nos jours seulement que l'homme a eu des yeux, a su voir entièrement le monde extérieur. Si quelques poètes n'étaient venus, doués de facultés singulières, l'humanité aurait à jamais ignoré l'aspect de sa planète. C'est, je crois, Bernardin de Saint-Pierre,[2] ce grand vagabond, ce génie hardi et tendre, qui a commencé à voir. Le premier, il a eu la perception émue de la flore des tropiques. Et c'est la nouveauté d'une région étrangère qui lui a dessillé les yeux, qui lui a permis de les ouvrir ensuite sur la nature de chez nous ; et ainsi c'est l'exotisme qui a définitivement introduit le pittoresque dans notre littérature. Puis Chateaubriand[3] décrit l'Amérique, les forêts vierges, les pampas et les grands fleuves. Et alors le romantisme apparaît, dont le principal rôle est justement de décrire ce que nous n'avons pas coutume de voir : l'Espagne, l'Italie, l'Orient — et le moyen âge, l'éloignement dans le temps équivalent à l'éloignement dans l'espace. Sans doute le romantisme manque souvent de sincérité ; il tombe dans le convenu, dans le bibelot, dans la verroterie.[4] Il y a fort à redire à l'Orient des *Orientales*[5] et au moyen âge de *Notre-Dame de Paris*.[6] N'importe : la faculté de voir, de jouir profondément des formes et des aspects des choses s'est éveillée et ne s'endormira plus. Et, du jour où cette faculté s'applique, non plus à des objets étrangers, mais à ce que nous avons tous les jours sous les yeux, la littérature nouvelle est née : le romantisme engendre le naturalisme. Mais, si inté-

ressantes que soient les descriptions de la réalité prochaine, l'exotisme, quand il est sincère, garde un charme particulier, un charme pénétrant et attristant. Je n'en veux pour preuve que certaines pages de Gautier, *Salammbô*,[1] ce bibelot héroïque et grandiose, et les deux volumes de Fromentin sur le *Sahel* et le *Sahara*, et les romans de Pierre Loti, ce roi de l'exotisme.

Tout, ai-je dit, semble avoir conspiré pour assurer cette royauté à l'auteur d'*Aziyadé*. Il y fallait au moins trois conditions. Il était bon, d'abord, que l'écrivain vît le monde entier, non seulement le Pacifique, mais les mers du Pôle, non seulement l'Amérique, mais la Chine, non seulement Tahiti,[2] mais le Sénégal.[3] Car, s'il n'avait connu qu'une ou deux régions, il risquait de se confiner dans leur description et de recommencer éternellement avec artifice ce qu'il aurait fait d'abord avec sincérité. Sa sensibilité devait d'ailleurs, pour s'aiguiser toujours plus et se rajeunir, s'exercer sur des objets aussi divers que possible. Or la visite complète de cet immense univers n'était guère permise et facile qu'à un homme de la fin de ce siècle. Pierre Loti a eu l'esprit d'y naître — et d'être officier de marine, c'est-à-dire condamné par sa profession aux pérégrinations sans fin. — Il fallait en second lieu que l'écrivain sût voir. Cela n'est pas si commun, du moins au degré où ce don était exigé ici. J'ai dit que l'humanité supérieure n'avait commencé que depuis un siècle à bien saisir la merveilleuse diversité de son habitacle. Aujourd'hui encore les simples et les trois quarts des hommes cultivés ne voient pas. J'ai souvent interrogé des paysans qui avaient été soldats dans l'infanterie de marine, qui avaient vécu en Chine, au Tonkin, aux Antilles, au Sénégal : je vous assure qu'ils n'avaient rien vu. Et les bons missionnaires, préoccupés d'une seule idée, hantés de leur rève d'évangélisation, ne voient guère mieux les "pays étranges."

Au reste, s'ils les voyaient bien, ils y prendraient tant de plaisir qu'ils n'auraient plus de courage pour l'action ; puis ils comprendraient l'abîme qui sépare les races et renonceraient à leur tâche impossible et sublime. Or Pierre Loti a éminemment le don de voir et de sentir. Il s'en explique dans *Aziyadé* avec un peu d'effort et quelque pédanterie ; mais cet effort même de l'expression marque bien qu'il connaît la rareté inestimable du don qui est en lui :

"Vous êtes impressionné par une suite de sons ; vous entendez une phrase mélodique qui vous plaît. Pourquoi vous plaît-elle ? Parce que les intervalles musicaux dont la suite la compose, autrement dit les rapports des nombres de vibrations des corps sonores, sont exprimés par certains chiffres plutôt que par d'autres. Changez ces chiffres, votre sympathie n'est plus excitée ; vous dites, vous, que cela n'est plus musical, que c'est une suite de sons incohérents. Plusieurs sons simultanés se font entendre ; vous recevez une impression qui sera heureuse ou douloureuse : affaire de rapports chiffrés, qui sont les rapports sympathiques d'un phénomène extérieur avec vous-même, être sensitif.

"Il y a de véritables affinités entre vous et certaines suites de sons, entre vous et certaines couleurs éclatantes, entre vous et certains miroitements lumineux, entre vous et certaines lignes, certaines formes. Bien que les rapports de convenance entre toutes ces différentes choses et vous-même soient trop compliqués pour être exprimés comme dans le cas de la musique, vous sentez cependant qu'ils existent. . . .

"Tout cela posé, passons à votre définition à vous, Loti. Il y a affinité entre tous les ordres de choses et vous. Vous êtes une nature très avide des jouissances artistiques et intellectuelles et vous ne pouvez être heureux qu'au milieu de tout ce qui peut satisfaire vos besoins sympathiques, qui sont immenses."

Enfin, il fallait que l'écrivain sût exprimer ce qu'il avait vu et senti. Combien d'hommes ont eu des impressions rares et des visions originales, dont nous ne saurons jamais

rien, parce qu'ils étaient impuissants à les traduire par des mots ! Pierre Loti s'est trouvé posséder ce don suprême de l'expression. Et, comme il a grandi librement en dehors de toute école littéraire, il lui a été donné d'avoir à la fois l'acuité de perception des plus subtils de ses contemporains et quelque chose de la simplicité de forme des écrivains primitifs. Ce cas est peut-être unique. Que diriez-vous d'un Homère qui aurait les sens d'Edmond de Goncourt ?

III.

Ici mon embarras redouble. Ce sortilège de Pierre Loti, comment le serrer d'un peu près[1] et le définir avec quelque précision ? Il est d'abord dans les choses même que l'écrivain nous met sous les yeux. Nous nous laissons très facilement prendre à l'exotisme. C'est par là qu'il y a un siècle *Paul et Virginie*,[2] puis *Atala*,[3] s'emparèrent si puissamment de l'imagination du public. Les gens du peuple, les esprits simples adorent les romances qui leur parlent de choses qu'ils n'ont point vues, de lagunes et de gondoles, ou qui leur présentent un Orient de vignettes avec caravanes, minarets et yatagans. Un charme moins banal, mais pourtant de la même espèce, est pour nous dans les descriptions de Pierre Loti. Elles flattent d'abord le désir de nouveauté que nous portons en nous. Et ces évocations d'objets auxquels nos sens ne sont point accoutumés les émeuvent d'autant plus vivement. Puis ces choses inconnues, ces combinaisons encore inéprouvées de lignes, de couleurs, de sons, de parfums, nous donnent l'impression de quelque chose de lointain, de fugitif, nous rappellent que le monde est grand et que nous n'en atteignons jamais à la fois que d'infimes parcelles. Et enfin, par une sorte de contradiction, tandis que nous imaginons de nouveaux aspects de l'univers, il arrive qu'une fois bien entrés dans

ces visions, nous y sommes mal à l'aise et vaguement angoissés, nous y sentons le regret nostalgique des visions connues, familières, et que l'accoutumance nous a rendues rassurantes. . . .

Ainsi il y a dans l'exotisme quelque chose de délicieux et de mélancolique. Il nous enchante comme un paradis et nous attriste comme un exil. Mais cette mélancolie et ce délice sont chez Pierre Loti d'une particulière intensité. Pourquoi ? Tout simplement (il faut toujours y revenir) parce qu'il sent plus profondément que nous et parce que personne ne rend avec plus de sincérité ni plus directement ses sensations, ni ne les arrange moins.[1] Il ne craint ni le désordre ni les répétitions ; il n'a que des procédés primitifs et aucune "manière" dans son style. Continuellement, quand il désespère de rendre en entier une impression, il emploie avec ingénuité les mots "étrange," "inexprimable," "indéfinissable." Mais ces mots ne sont jamais vides chez lui : ses tableaux sont si précis que ces mots vagues, loin de les affaiblir, les achèvent, les continuent en un prolongement de rêve. Et je n'ai pas besoin de dire que ses descriptions ne sont jamais purement extérieures, qu'il note habituellement du même coup la sensation et le sentiment qu'elle suscite en lui, et que ce sentiment est toujours très fort et très triste. Mais ce qui lui est particulier, c'est que sensations et sentiments se résolvent d'ordinaire en je ne sais quelle langueur de volupté et de désir, comme si le trouble qu'éveille en lui la figure de la Terre était un peu semblable a un autre trouble, à celui qui nous vient de la femme, et y disposait l'âme et le corps. . . .

Tout cela est bien difficile à dire clairement. Ce qui est sûr, c'est qu'une langueur mortelle s'exhale de chaque page du *Mariage de Loti.* Tahiti, si loin, a l'attrait douloureux d'un paradis sensuel, inaccessible, où nous n'irons jamais. Terre édénique où la faune et la flore sont uniquement

bienfaisantes, où il n'y a ni poisons ni serpents, où les hommes ne travaillent ni ne peinent, où les petites filles rieuses passent leur vie à se couronner de fleurs et à jouer, toutes nues, dans les clairs bassins où tombent les citrons et les oranges. L'humanité y est éternellement enfantine. La notion même du péché en est absente. Le vol, la cupidité, l'ambition et tous les vices qui en dérivent y sont inconnus, puisque la terre y nourrit les hommes sans travail et que la concurrence pour la vie ne s'y conçoit même pas. La souillure de la chair y est ignorée et aussi, par suite, la pudeur, que Milton appelle impudique. L'influence de la terre, la douceur des choses, les parfums, la beauté de la nature et la beauté des corps, les brises attiédies du soir y conseillent si clairement et si invinciblement l'amour qu'elles l'absolvent par là même et qu'on ne songe point à y attacher une idée de souillure. Ce monde-là est le monde d'avant la Loi, laquelle a fait le péché, comme dit l'apôtre saint Paul. Tous les devoirs n'y sont que de charité naturelle, de bienveillance et de pitié. On y est engourdi par la béatitude de vivre, et l'abondance et la continuité des sensations agréables vous y berce dans un rêve sans fin. . . . Mais en même temps le vieux monde fait des apparitions brusques et bizarres dans cette île enfantine où ses navires s'arrêtent en passant: et le vieux monde, c'est sans doute le péché, mais c'est l'effort; c'est la douleur morale, mais c'est la dignité; c'est le labeur, mais c'est l'intelligence. Et alors les délices de l'île paradisiaque prennent pour l'homme du vieux monde une saveur de fruit défendu. Il a vaguement peur de ce jardin du Pacifique où l'humanité ne souffre pas. Et la question s'agite obscurément en lui, de savoir ce qui vaut le mieux de cette vie délicieuse, innocente, insignifiante et puérile, ou de l'autre vie, la vie d'Occident, celle qui a le vice et le mal, l'effort et la vertu. Il reste déconcerté par cette disparition subite de

la douleur dans un îlot perdu, à trois mille lieues de Paris et de Londres. A-t-il donc changé de planète? Et ce qui augmente encore son trouble, c'est le mystère de cette race maorie[1] qui vient on ne sait d'où, qui passe sa vie à rêver et à faire l'amour, qui n'a pour toute religion qu'une vague croyance aux esprits des morts; de cette race voluptueuse et songeuse qui vit dans une nature trop belle, mais muette, où il n'y a pas d'oiseaux, où l'on n'entend que le bruit des flots et du vent; de cette race sans histoire qui va décroissant et s'éteignant d'année en année et qui mourra d'avoir été trop heureuse. . . . Et cependant la reine Pomaré donne un bal dans ses salons aux officiers de marine. L'un d'eux tient le piano et joue du Chopin. La reine est en robe de velours rouge. Les choses d'Europe et les choses polynésiennes font des contrastes fous. Et dehors, dans les jardins, des jeunes filles vêtues de mousseline chantent des chœurs, comme dans l'île d'Utopie ou dans les Atlantides; puis les danses commencent, lascives, furieuses, qui finissent vers l'aube par la fête universelle de la chair.[2] . . . Mettez toutes ces impressions ensemble, et d'autres encore, indéfinissables, que j'oublie, et vous comprendrez qu'il n'y a rien de plus sensuel, de plus alanguissant, de plus mélancolique que *le Mariage de Loti.*

Aziyadé vous trouble d'une autre façon. D'abord par l'impression de volupté particulière qui s'en dégage, volupté profonde, absorbée, sans pensée ni parole. Ce lit d'amour, la nuit, sur une barque, dans le golfe de Salonique,[3] puis cette vie de silence et de solitude, pendant une année, dans une vieille maison du plus vieux quartier de Constantinople, je ne sais pas de rêve plus doux, plus amollissant, ni en qui s'endorment mieux la conscience et la volonté. Et ce n'est pas tout. Cette turquerie si connue, si usée,[4] Pierre Loti a su la rajeunir. Comment? En se faisant Turc, en prenant pour une ann[illegible]âme d'un effendi. Je ne pense pas

qu'on ait jamais vu chez un artiste un plus bel effort de l'imagination sympathique, un tel parti pris de laisser façonner son âme aux influences du dehors comme une matière infiniment impressionnable et malléable et, pour cela, de borner sa vie aux sensations, ni, d'autre part, une si merveilleuse aptitude à les goûter toutes. Cela est extraordinaire et un peu inquiétant. Nous sommes en présence d'une âme qui s'est si bien livrée en proie au monde extérieur qu'elle est capable de vivre toutes les vies et qu'elle se prête à tous les avatars.[1] Au fait, Pierre Loti a-t-il encore une âme à lui? Peut-être en a-t-il plusieurs; peut-être son fonds le plus intime change-t-il réellement en changeant de séjour. Il nous fait sentir notre profonde dépendance du monde visible; il nous ferait douter de notre personnalité et déraisonner à perte de vue sur l'énigme du "moi."

Dans le *Roman d'un spahi*, l'impression générale est cruelle. Pierre Loti nous montre cette fois les aspects méchants de la terre. C'est le paysage le plus stérile, le plus hostile à l'homme, le plus désolé, le plus lugubre sous la lumière aveuglante: les sables fauves, sans limites, tachés d'affreux villages nègres comme de plaques de lèpre, ou de marécages pleins de poisons qui saignent horriblement au coucher du soleil. Et c'est l'humanité la plus misérable, la plus brutale, la plus proche des bêtes. Et c'est aussi l'amour noir et, certains jours, les danses hurlantes des corps d'ébène déchaînés par la Vénus animale. C'est le visage grimaçant de Fatougaye qui ressemble à un singe et à une petite fille. . . . C'est tour à tour l'ennui morne et la volupté furieuse sous le poids du ciel en feu. Et vous vous rappelez l'abominable dénouement: la bataille des spahis et des nègres, la mort de Jean, de Fatougaye et de leur enfant, cette hideuse éclaboussure de sang dans l'enchevêtrement des grands végétaux éclairés à cru et qui ont, eux aussi, l'air vénéneux et féroce. . . .

IV.

De cet exotisme voluptueux et triste dérivent certains sentiments très grands, très simples, éternels, par lesquels se prolongent et s'approfondissent les sensations notées. C'est d'abord le sentiment toujours présent de l'immensité du monde. On peut dire que l'image totale de la terre est obscurément évoquée par chaque paysage de Loti; car chaque paysage ne nous retient que parce qu'il nous est nouveau et que nous le sentons séparé de nous par des espaces démesurés. Or ce sentiment apporte avec lui une tristesse: par lui nous connaissons clairement notre infimité,[1] et que nous ne pourrons jamais jouir à la fois de tout l'univers. Et cette idée de la grandeur de la terre s'agrandit encore de celle de sa durée. Souvent il se glisse dans les descriptions de Pierre Loti des visions géologiques, des ressouvenirs de l'histoire du globe. Une nuit de calme sur la mer équatoriale lui donne cette impression qu'aux premiers âges, "avant que le jour fût séparé des ténèbres, les choses devaient avoir de ces tranquillités d'attente; les repos entre les créations devaient avoir de ces immobilités inexprimables." La mer d'Islande a pour lui "des aspects de non vie,[2] de monde fini ou pas encore créé." Les paysages de Bretagne lui font l'effet des paysages primitifs, tels qu'ils étaient il y a trois mille ans.—Mais tout de suite, tandis qu'il songe à l'énormité et à la durée de la terre, il la sent exiguë et éphémère; car qu'est-ce que tout cela, qui n'est pas infini et éternel? Le sentiment incurable de la vanité des choses s'insinue dans ses plus vivantes peintures. A chaque instant l'idée de la mort les assombrit. Elle surgit naturellement, toute spontanée et toute nue, et l'effet en est toujours très puissant, car, nous avons beau faire, rien n'est plus triste, ni plus effrayant, ni plus incompréhensible que la mort. Enfin cette habitude des vastes

spectacles naturels et des mélancolies où ils nous jettent traîne forcément après soi un certain dédain de ce qui tente et occupe les écrivains sédentaires, des civilisations étroites et de la vie des cités d'Europe, si déprimée et si factice. L'étude minutieuse des vices et des passions de quelque habitant des villes attire peu, quand on a la terre à soi. A qui a parcouru les cinq continents et la surface entière de la planète, les sujets qui passionnent Balzac[1] semblent mesquins et sans intérêt.

Mais, de plus, c'est l'exotisme même de ses romans qui conseillait et imposait à Pierre Loti les sujets simples et les drames élémentaires. Les sujets ne pouvaient guère être que des histoires d'amour avec les femmes des différents pays que traverse le poète : amour sensuel et rêveur, amour absolu chez la femme, amour curieux, orgueilleux, parfois cruel chez l'homme. Le drame, c'est le plus uni et le plus douloureux de tous : le drame unique, éternel, de la séparation des êtres qui s'aiment. . . . Ainsi l'exotisme explique également, dans les romans de Pierre Loti, la nouveauté et l'intensité des sensations, et le caractère universel et largement humain des sentiments.

Et c'est pourquoi, quand le quêteur d'exotisme et d'impressions rares s'arrêtera au pays de France, il ne pourra que nous raconter des idylles, plus poignantes sans doute, mais aussi peu compliquées que *Paul et Virginie*, *Graziella*[2] ou même l'épisode de Nausicaa dans l'exquise *Odyssée.*[3] Car, outre que sa vie voyageuse lui a surtout fait connaître des hommes du peuple, des matelots, la satiété des impressions passionnelles, la misanthropie qui naît de l'excès d'expérience et le sentiment très net, chez un homme qui a vécu en dehors des cités, de ce qu'il y a d'artificiel, de misérable et d'inutile dans nos civilisations, lui font aimer et embrasser avec une ardente sympathie les êtres simples, plus intacts et plus beaux que nous, plus proches de cette

terre dont il a parcouru la face et qu'il adore. Certes, j'aime les romans de Loti pour bien d'autres raisons ; mais je les aime aussi pour cette idée dont ils sont tout imprégnés, que l'âme d'un pêcheur ou d'une paysanne bretonne a mille chances d'être plus intéressante, plus digne d'être regardée de près que celle d'un chef de division,[1] d'un négociant ou d'un homme politique. Si je ne puis être de ces privilégiés qu'on appelle des artistes et qui réflètent en eux et décrivent ce qui s'agite à la superficie de la terre, j'aime mieux être de ceux qui vivent tout près d'elle et qui en sont à peine sortis.

Pêcheur d'Islande, c'est encore, comme *Loti*, comme le *Spahi*, comme *Aziyadé*, l'histoire d'un amour et d'une séparation : l'histoire du pêcheur Yann et de la bonne et sérieuse Gaud, qui s'aiment et qui se marient, de Yann qui s'en va et ne revient plus, et d'une vieille femme dont le petit-fils s'en va mourir là-bas, "de l'autre côté de la terre." *Mon frère Yves*, c'est l'histoire d'un matelot qui s'enivre à chaque descente à terre, et qui se marie, et qui devient père, et qui peut-être se corrigera ; et c'est l'histoire de l'étrange et touchante amitié de ce matelot et de Pierre Loti. Et je n'ai rien à dire de ces deux récits sinon que le pittoresque en est merveilleux, l'émotion pénétrante et la simplicité absolue. C'est, dans *Pêcheur d'Islande*, la pêche et les mers polaires ; dans *Mon frère Yves*, la vie de bord, les mers d'Orient et des tropiques et "la grande monotonie" de l'Océan ; dans les deux livres, la Bretagne, sa figure et son âme. C'est encore un effet de l'exotisme, qu'ayant visité le monde, vous revoyiez votre pays et les objets connus avec des yeux vierges et tout neufs et avec la même fraîcheur d'impression, le même étonnement que vous avez vu le Congo ou Tahiti. . . . Mais *Mon frère Yves* et *Pêcheur d'Islande* sont deux romans dont la simplicité exigerait, pour être analysée et définie, un trop difficile effort, et je n'ai voulu que mon-

trer comment les trois premiers romans de Loti, ces œuvres rares, préparaient ces deux chefs-d'œuvre.

V.

Je garde une inquiétude. Je crains de n'avoir pas su rendre l'impression que ces livres font sur moi, et je crains aussi qu'on me reproche de n'avoir cherché à rendre que cette impression. On me dira : "Tous ces romans de Loti sont bien négligemment composés." Est-ce ma faute, si je n'en souffre point ? — Ou bien : "Ne trouvez-vous point quelque bric-à-brac et quelque verroterie dans cet exotisme, trop de rêva-rêvas, de colliers de soumaré, de palétuviers, de cholas, de diguhelas[1] ? Nous ne pouvons point contrôler ces peintures ; cette abondance de détails ne se rapporte à rien de ce que nous connaissons. . . ." Dirai-je que j'ai cet enfantillage, de trouver des charmes au mystère de ces mots ? Du reste, il n'y en a pas tant. — Ou bien : "La nature, dans ces romans, n'accable-t-elle pas un peu l'homme ? C'eût été l'avis de M. Saint-Marc Girardin.[2] N'y voudriez-vous pas un peu plus de psychologie ?" Pourquoi ? J'en trouve tout autant qu'il m'en faut, et j'y trouve celle qui y devait être. — "Mais que ne dites-vous, par exemple, que Pierre Loti procède de Musset[3] et de Flaubert[4] ? et que ne cherchez-vous à lui assigner son rang dans la littérature contemporaine ?" Hélas ! je suis si peu un critique que, lorsqu'un écrivain me prend, je suis vraiment à lui tout entier ; et, comme un autre me prendra peut-être tout autant, et au point d'effacer presque en moi les impressions antérieures, comme d'ailleurs ces diverses impressions ne sont jamais de même sorte, je ne saurais les comparer ni assurer que celle-ci est supérieure à celle-là. — "Mais ce ne sont point les émotions que vous donnent les livres que nous voulons connaître ; c'est sur leur valeur que nous

désirons être édifiés." Peut-être ; mais la plus belle fille du monde.[1] . . . Et d'ailleurs je suis ici d'autant plus incapable de m'élever au-dessus du sentir, que Pierre Loti est, je pense, la plus délicate machine à sensations que j'aie jamais rencontrée. Il me fait trop de plaisir, et un plaisir trop aigu et qui s'enfonce trop dans ma chair, pour que je sois en état de le juger. A peine ai-je su dire que je l'aimais.

UN PETIT FILS DE VILLON.

PAUVRE LÉLIAN (PAUL VERLAINE).

En ce qui touche François Villon,[1] poète français du quinzième siècle, nous sommes sûrs de deux choses.

La première, c'est qu'il eut une vie privée extraordinairement irrégulière, pour ne rien dire de plus, et un casier judiciaire[2] des plus chargés.

En 1456, à vingt-cinq ans, il fut condamné au fouet par la juridiction ecclésiastique. Pourquoi? On ne le saura jamais.

En 1457, il fut emprisonné au Châtelet,[3] condamné à mort après avoir subi la question de l'eau, et gracié par l'intervention de Charles d'Orléans.[4] Qu'avait-il fait? Mystère.

En 1461, il fut emprisonné à Meung[5] par jugement de l'évêque d'Orléans. Pourquoi? Villon nous dit que ce fut "pour sa folle plaisance." J'ignore ce qu'il faut entendre par là. Louis XI, passant à Meung, lui accorda sa grâce.

Dans l'intervalle de sa prison, il fut l'ami de cœur de la grosse Margot, de la belle Haulmère et de beaucoup d'autres. Il vécut dans les cabarets et dans les bouges publics, où il "tenoit son estat" avec les ribaudes.[6]

Sur tout cela, point de doute possible. Car les deux *Testaments* (ce n'est point la Bible que je veux dire) sont pleins d'allusions à ses fautes et aux mésaventures qu'elles lui ont values, aux pintes d'eau que le Châtelet lui fit boire de force, à la potence où il faillit être hissé avec les camarades.

Encore un coup, on ne sait pas bien ce qu'il avait fait pour être ainsi traité, à trois reprises, par la justice de son

pays. Mais il fallait bien, tout de même, qu'il eût fait quelque chose.

Le doux Théodore de Banville[1] ne peut souffrir cette idée, que ce poète lyrique ait manqué de délicatesse dans la façon d'assurer sa subsistance, et affirme qu'il ne fut jamais coupable que de larcins symboliques :

O vagabond dormant sous le ciel bleu,
Qui vins un jour nous apporter le feu
Dans ta prunelle encore épouvantée,
Ce vol hardi, tu ne l'as fait qu'à Dieu :
Tu fus larron, mais comme Prométhée.

Plus brave, et refusant de prendre les choses au figuré, Jean Richepin[2] adresse à François Villon, dans un refrain de ballade de la *Chanson des gueux*, cette invocation :

Escroc ! truand ! mar[3]. . . ! génie !

Et je crains que Richepin n'ait raison même dans son premier et dans son troisième qualificatif.

La seconde chose dont nous sommes sûrs, c'est qu'avec tout cela Villon est le plus grand des poètes lyriques antérieurs au seizième siècle. Quoi qu'il ait fait, ce malandrin[4] et ce ruffian, ce pauvre être abandonné sans résistance aux désirs de son corps eut l'âme douce, humble et pieuse, le cœur tendre, l'imagination mélancolique et belle. Lisez-le, et vous sentirez que ce misérable a gardé ce qui manque aux Pharisiens : la bonté et une sorte d'innocence.

Cela est étrange, mais c'est ainsi. Cet ivrogne, ce souillé, ce pilier de taverne et de prison[5] a connu l'amour naïf, pur et timide ; il a connu la tristesse, le repentir profond (et d'ailleurs inefficace), la douceur de la prière, le réveil de l'âme dans l'ivresse lourde de la débauche et la pensée continue de la mort. Il a été, — avec Musset[6] et quatre cents ans avant lui, — le plus sincère, le plus naïvement personnel,

le plus spontané de nos poètes. Il a donné le plus touchant exemple, et le moins apprêté,[1] d'une âme meilleure, infiniment meilleure que sa vie. Et nous tous qui, à des degrés divers, valons mieux que nos actes, à cause de cela nous l'aimons.

Or, bien que Villon ait été le contemporain et, à plusieurs reprises, l'obligé de Louis XI,[2] de Charles d'Orléans, du duc de Bourbon[3] et d'Edouard IV,[4] roi d'Angleterre (car si aucun poète n'a fait tant de prison dans sa vie, en revanche aucun n'a eu de plus belles connaissances), il n'est pas mort, il revit : la preuve, c'est que ses amis ont souscrit à l'un de ses volumes de vers qui est intitulé : *les Dédicaces*. C'est dans un lit d'hôpital que sa muse ingénue et bizarre le visite. Il s'est appelé lui-même un jour " pauvre Lélian," et je ne veux point lui donner ici d'autre nom.

Ce pauvre Lélian, notre étrange contemporain, a eu la même vie que François Villon, ou, du moins, une vie analogue à celle du vagabond qui écrivit le *Petit* et le *Grand Testament*. Il montra un instant, voilà trente années, au cénacle des Parnassiens,[5] sa tête de faune innocent. Il est même, par ses premiers vers, le rival d'un jour de M. François Coppée.[6] Mais, oh ! que ces deux hommes différaient ! oh ! qu'ils recevaient du monde, sans qu'on le vît clairement, des impressions différentes ! qu'ils aimaient peu les mêmes choses ! que le bon sens était inégalement partagé entre eux ! et que Lélian avait peu de ce qu'il faut pour faire un académicien !

Pendant douze ans, quinze ans, je ne sais au juste, il disparaît.

Puis, un beau jour, on dit qu'il a reparu. Il publie chez Victor Palmé, l'éditeur des prêtres, un livre extraordinaire, un livre de pénitence : *Sagesse*. On y trouve, parmi les plus bizarres et les plus inintelligibles, les plus innommés balbutiements, de certains vers infiniment doux et pieux, les seuls

peut-être de notre littérature qui soient à la fois de très beaux vers et des vers *catholiques* (et non point seulement chrétiens ou religieux).

Il a reparu : mais personne ne le voit. Nul ne l'a jamais rencontré ni sur le boulevard, ni au théâtre, ni dans un salon. Qu'y ferait-il ? Il est quelque part, tantôt dans quelque arrière-fond de taverne, tantôt à l'hôpital. Il trouve moyen de vivre dans une société civilisée comme il vivrait en pleine nature. Les hommes ne sont point pour lui des individus avec qui il entretient des relations de devoirs et d'intérêt, mais des formes qui se meuvent et passent. Il est le rêveur. La réalité a toujours pour lui le décousu et l'inexpliqué d'un songe. . . .

Entre sa disparition et son retour, qu'a-t-il fait ? où était-il ?

Ce n'est qu'à lui que je veux demander des renseignements là-dessus. Il nous parle souvent de son "malheur" et de son "erreur." Cette erreur était apparemment de celles qui sont châtiées par les grossières lois écrites, lesquelles ne peuvent avoir d'entrailles ni d'intelligence miséricordieuse et ne prévoient point les cas trop singulièrement individuels. . . . Certains vers du pauvre Villon semblent nous venir d'une geôle, d'où l'on ne voit, à travers des barreaux, qu'un coin de ciel et, parfois, la cime d'un arbre. Mais où croyez-vous que ces strophes, si ingénument mélancoliques, du pauvre Lélian, aient été composées ?

Le ciel est, par-dessus le toit,
Si bleu, si calme !
Un arbre, par-dessus le toit
Berce sa palme.

La cloche, dans le ciel qu'on voit,
Doucement tinte.
Un oiseau sur l'arbre qu'on voit
Chante sa plainte.

Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là
Simple et tranquille.
Cette paisible rumeur-là
Vient de la ville.

— Qu'as-tu fait, ô toi que voilà,
Pleurant sans cesse,
Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà,
De ta jeunesse ?

Oui, c'est Villon qui revient. C'est bien sa vie pécheresse, son cœur tendre, son âme candide. Rien de plus. Même, s'il faut dire toute ma pensée, le bon Lélian, dans les pages où il est un grand poète, me paraît plus ignorant, plus intact de toute discipline que son frère du quinzième siècle. Villon est plus ordonné, plus latin, plus muni d' "humanités,"[1] plus capable d'un discours suivi. Lélian n'est vraiment qu'une âme qui chante et qui se plaint.

Comme Villon, avec moins d'art et d'un accent plus pénétrant, s'il se peut, Lélian a surtout exprimé trois choses : l'amour ingénu, la tristesse de vivre, le repentir. Ces trois choses, il les a dites merveilleusement. La dixième partie, à peu près, des vers qu'il a écrits sont de purs diamants, et tout à fait incomparables, de poésie naturelle, comme involontaire, ni classique, ni romantique, ni parnassien, ni autre chose, je dirai presque de poésie antilittéraire.

Ailleurs. . . .

Ici, j'ai envie de chercher querelle aux amis tardifs de Lélian. Il en a de bien insupportables. . . . Les baudelairiens,[2] les décadents, les esthètes,[3] les symbolistes[4] et les embrouillaministes[5] le tirent à eux[6] avec des airs mystérieux et entendus. Telle jeune femme fantaisiste, qui était née pour goûter les opérettes d'Auber,[7] les romans d'X, Y, Z, et les tableaux de Bouguereau,[8] s'évertue à admirer Lélian (l'a-t-elle lu ?) comme elle admire (ô combien pêle-mêle !)

la musique de Wagner, la peinture de Claude Monet[1] et les romans de la *Revue indépendante.* Eh bien ! ce n'est pas cela, pas du tout cela. Je supplie ces personnes de ne pas me gâter Lélian.

Lélian est un simple. Il ne vaut son prix que lorsqu'il traduit, sans avoir l'air de chercher la forme, des sentiments tout élémentaires. Dès que ce Villon venu quatre cents ans après l'autre cesse d'être un pur Villon ; dès que ses vers trahissent qu'il a vécu dans une époque et dans un milieu d'art avancé et raffiné et que cet art a laissé après tout quelque impression confuse sur son âme ignorante d'éternel enfant ; dès qu'il veut être "artiste," lui aussi, chercheur de mots, abstracteur de quintessence et "fin de littérature"[2] ; bref, dès qu'il s'évertue naïvement à n'être plus lui-même . . . lisez-le : c'est le charabia[3] le plus baroque, le plus saugrenu,[4] le plus plein de trous. Il enchaîne les mots comme dans la torpeur du demi-sommeil ou dans les fumées de l'ivresse. Et c'est alors seulement qu'on reconnaît qu'il est d'aujourd'hui. Éveillé et sain, il est d'il y a quatre siècles et de toujours — pourvu que nous restions de ce côté-ci de la Croix.[5]

De grâce ! dans l'intérêt même du pauvre Lélian, ne le faites pas trop conscient ni trop subtil. J'ai lu dernièrement un article où on le mettait, comme psychologue, au-dessus de Sully-Prudhomme,[6] et où l'on jugeait la psychologie de *Parallèlement*, plus congruante[7] à l'état d'âme des jeunes gens d'à présent que celle de la *Vie intérieure !* Je n'invente rien.

Ah ! prenez garde ! et honorez votre ami avec plus d'intelligence. Car, si vous accordez à Lélian la lucidité, la claire conscience et la maîtrise de soi qui sont indispensables à un grand psychologue et à un grand artiste (heureusement toute son œuvre repousse cet éloge), ne devient-il pas alors responsable de sa vie ? Ne le louez pas

de cette façon si vous voulez que nous lui soyons chrétiennement indulgents. C'est ici l'absolue naïveté de l'œuvre qui peut seule absoudre l'homme.

Lélian est un surprenant exemplaire, dans une littérature vieillissante, de primitif, de sensitif, d'impulsif. Voulez-vous d'autres noms ? C'est un barbare, un sauvage, un enfant. . . . Cet enfant a une musique dans l'âme, et, à certains jours, il entend des voix que nul avant lui n'avait entendues. Voilà une gloire unique ; mais tout ce que vous voudrez y ajouter la détruira.

Je suis venu, calme orphelin,
Riche de mes seuls yeux tranquilles,
Vers les hommes des grandes villes :
Ils ne m'ont pas trouvé malin.

Suis-je né trop tôt ou trop tard ?
Qu'est-ce que je fais en ce monde !
O vous tous, ma peine est profonde :
Priez pour le pauvre Gaspard !

Pauvre Gaspard ! Pauvre Lélian !

L'ART DE PAUL VERLAINE.

NOTRE poésie a toujours trop ressemblé à de la belle prose. Ceux mêmes qui y ont mis le moins de raison en ont encore trop mis. Imaginez quelque chose d'aussi spontané, d'aussi gracieusement incohérent, d'aussi peu oratoire et discursif que certaines rondes enfantines et certaines chansons populaires, des séries d'impressions notées comme en rêve. Mais supposez en même temps que ces impressions soient très fines, très délicates et très poignantes, qu'elles soient celles d'un poète un peu malade, qui a beaucoup exercé ses sens et qui vit à l'ordinaire dans un état d'excitation nerveuse. Bref, une poésie sans pensée, à la fois primitive et subtile, qui n'exprime point des suites d'idées liées entre elles (comme fait la poésie classique), ni le monde physique dans la rigueur de ses contours (comme fait la poésie parnassienne), mais des états d'esprit où nous ne nous distinguons pas bien des choses, où les sensations sont si étroitement unies aux sentiments, où ceux-ci naissent si rapidement et si naturellement de celles-là qu'il nous suffit de noter nos sensations au hasard et comme elles se présentent pour exprimer par là même les émotions qu'elles éveillent successivement dans notre âme. . . .

Comprenez-vous ? . . . Moi non plus. Il faut être ivre pour comprendre. Si vous l'êtes jamais, vous remarquerez ceci. Le monde sensible (toute la rue si vous êtes à Paris, le ciel et les arbres si vous êtes à la campagne) vous entre, si je puis dire, dans les yeux. Le monde sensible cesse de vous être extérieur. Vous perdez subitement le pouvoir de l' "objectiver," de le tenir en dehors de vous. Vous éprouvez réellement qu'un paysage n'est, comme on l'a dit, qu'un

état de conscience. Dès lors il vous semble que vous n'avez qu'à dire vos perceptions pour traduire du même coup vos sentiments, que vous n'avez plus besoin de préciser le rapport entre la cause et l'effet, entre le signe et la chose signifiée, puisque les deux se confondent pour vous. . . . Encore une fois, comprenez vous? Moi je comprends de moins en moins; je ne sais plus, j'en arrive au balbutiement. Je conçois seulement que la poésie que j'essaie de définir serait celle d'un solitaire, d'un névropathe[1] et presque d'un fou, qui serait néanmoins un grand poète. Et cette poésie se jouerait sur les confins de la raison et de la démence.

Quant à l'homme de cette poésie, je veux que ce soit un être exceptionnel et bizarre. Je veux qu'il soit, moralement et socialement, à part des autres hommes. Je me le figure presque illettré. Peut-être a-t-il fait de vagues humanités; mais il ne s'en est pas souvenu. Il connaît peu les Grecs, les Latins et les classiques français: il ne se rattache pas à une tradition. Il ignore souvent le sens étymologique des mots et les significations précises qu'ils ont eues dans le cours des âges; les mots sont donc pour lui des signes plus souples, plus malléables qu'ils ne nous paraissent, à nous. Il a une tête étrange, le profil de Socrate, un front démesuré, un crâne bossué comme un bassin de cuivre mince. Il n'est point civilisé; il ignore les codes et la morale reçue. On a vu dans le cénacle parnassien[2] sa face de faune cornu, fils intact de la nature mystérieuse. Il s'enivrait, avec les autres, de la musique des mots, mais de leur musique seulement; et il est resté un étranger parmi ces Latins sensés et lucides. . . .

Un jour, il disparaît. Qu'est-il devenu? Je vais jusqu'au bout de ma fantaisie. Je veux qu'il ait été publiquement rejeté hors de la société régulière. Je veux le voir derrière les barreaux d'une geôle, comme François Villon,[3] non pour s'être fait, par amour de la libre vie, complice des voleurs et

des malandrins, mais plutôt pour une erreur de sensibilité, pour avoir mal gouverné son corps et, si vous voulez, pour avoir vengé, d'un coup de couteau involontaire et donné comme en songe, un amour réprouvé par les lois et coutumes de l'Occident moderne. Mais, socialement avili, il reste candide. Il se repent avec simplicité, comme il a péché — et d'un repentir catholique, fait de terreur et de tendresse, sans raisonnement, sans orgueil de pensée; il demeure, dans sa conversion comme dans sa faute, un être purement sensitif.

Puis une femme, peut-être, a eu pitié de lui, et il s'est laissé conduire comme un petit enfant. Il reparaît, mais continue de vivre à l'écart. Nul ne l'a jamais vu ni sur le boulevard, ni au théâtre, ni dans un salon. Il est quelque part, à un bout de Paris, dans l'arrière-boutique d'un marchand de vin, où il boit du vin bleu.[1] Il est aussi loin de nous que s'il n'était qu'un satyre innocent dans les grands bois. Quand il est malade ou à bout de ressources, quelque médecin, qu'il a connu interne[2] autrefois, le fait entrer à l'hôpital; il s'y attarde, il y écrit des vers; des chansons bizarres et tristes bruissent pour lui dans les plis des froids rideaux de calicot blanc. Il n'est point déclassé: il n'est pas classé du tout. Son cas est rare et singulier. Il trouve le moyen de vivre dans une société civilisée comme il vivrait en pleine nature. Les hommes ne sont point pour lui des individus aveo qui il entretient des relations de devoir et d'intérêt, mais des formes qui se meuvent et qui passent. Il est le rêveur. Il a gardé une âme aussi neuve que celle d'Adam ouvrant les yeux à la lumière. La réalité a toujours pour lui le décousu et l'inexpliqué d'un songe. . . .

Il a bien pu subir un instant l'influence de quelques poètes contemporains; mais ils n'ont servi qu'à éveiller en lui et à lui révéler l'extrême et douloureuse sensibilité, qui est son tout. Au fond, il est sans maître. La langue, il la

pétrit à sa guise, non point, comme les grands écrivains, parce qu'il la sait, mais, comme les enfants, parce qu'il l'ignore. Il donne ingénument aux mots des sens inexacts. Et ainsi il passe auprès de quelques jeunes hommes pour un abstracteur de quintessence, pour l'artiste le plus délicat et le plus savant d'une fin de littérature. Mais il ne passe pour tel que parce qu'il est un barbare, un sauvage, un enfant. . . . Seulement cet enfant a une musique dans l'âme, et, à certains jours, il entend des voix que nul avant lui n'avait entendues. . . .

FRANCISQUE SARCEY.

I.

Je m'empare d'une phrase de Beaumarchais,[1] dont je change quelques mots et dont je garde le rythme : "Un homme gros, gris, rond, bon, toujours allègre et de belle humeur." Tel on se représente M. Francisque Sarcey et tel il est en effet.

Journaliste, il a une figure à part et une manière qui est bien à lui. Les dégoûtés[2] en diront tout ce qu'ils voudront : il n'est pas un article de Sarcey où Sarcey ne soit reconnaissable à l'accent, je dirai presque au geste, et qui ne sente en plein son Sarcey.[3] Il est toujours naturel et il a toujours l'air de s'amuser de ce qu'il dit, même quand ce n'est guère amusant. On admire comme il sait s'intéresser à des histoires minuscules, à des drames qui évoluent tout entiers dans les bornes d'un rond de cuir,[4] à des *Lutrins*[5] et à des *Seaux enlevés*,[6] à des épopées héroï-comiques qu'il aura oubliées dans cinq minutes. Et on le voit, on l'entend : il se conjouit dans sa barbe,[7] il vous appelle "mon ami," il va vous taper sur le ventre.[8] Il est vivant et bien vivant, et je vous assure que c'est là le don suprême.

Sa qualité maîtresse, on le sait, on l'a dit mille fois, c'est le bon sens, qui, à ce degré, ne va pas sans un brin de défiance à l'endroit de la sensibilité et de l'imagination. Là où le bon sens suffit, M. Sarcey triomphe ; là où le bon sens ne suffit peut-être pas, dans certaines questions délicates qu'il est porté à simplifier un peu trop, M. Sarcey fait encore bonne contenance et mérite quand même d'être écouté. Du bon sens, il en a tant montré, si souvent, si régulièrement et

si longtemps, qu'il s'en est fait comme une spécialité, que beaucoup lui en reconnaissent le monopole, qu'il a fini par inspirer une confiance sans bornes à quantité de bonnes gens et un mépris sans limites aux détraqués de la jeune littérature.[1] M. Sarcey est comme qui dirait le bonhomme Richard de la presse contemporaine.

La politique l'ennuie : on n'y voit pas assez clair ; les questions y sont trop complexes, presque insolubles. En somme et malgré les grand airs d'assurance qu'on prend, on les tranche au gré de son intérêt et, quand on est honnête, au petit bonheur.[2] La politique est la mère des phrases vides, de la déclamation, des idées troubles, du mauvais style et des passions injustes : or, M. Sarcey aime la netteté et il a naturellement bon cœur. Et c'est pourquoi il s'est enfermé dans le journalisme pratique et familier.

Grand redresseur des petits abus, protecteur des petits fonctionnaires, terreur des administrations et des Compagnies, hygiéniste convaincu, épris avant tout d'utilité, capable de s'intéresser à tout ce qui touche à notre "guenille,"[3] vivant bien sur la terre et aimant y vivre, pareil en cela à ses ancêtres du XVIIIe siècle dont il a l'ardeur d'humanité et l'activité d'esprit, moins la sensiblerie et les illusions, — que de questions n'a-t-il pas remuées et que de services n'a-t-il pas rendus ou voulu rendre ! Les écoles primaires, les traitements des petits employés, les paperasseries plus que chinoises des bureaux,[4] les bourdes[5] solennelles de la magistrature et l'élevage des nourrissons,[6] le divorce et les réceptions de l'Académie, les caisses d'épargne, la question des égouts et les questions de grammaire . . . il faudrait, comme on dit en vers latins, une bouche de fer et beaucoup de temps devant soi pour énumérer seulement les sujets où M. Sarcey se joue depuis vingt ans avec une aisance robuste et quelque chose de la souple curiosité d'un Voltaire écrivant certains petits articles du *Dictionnaire*

philosophique ou d'un Galiani[1] abattant de verve son *Dialogue sur les grains.*

M. Sarcey est parfaitement sincère et n'a pas le moindre fiel. Il n'est guère possible à un honnête homme de lui en vouloir: lui n'en veut jamais aux autres, pas même à ceux qu'il a "tombés."[2] Les injures glissent comme de l'eau sur cette peau que des gens spirituels appellent une peau d'hippopotame et qui n'est que la peau d'un brave homme. Vous pouvez le traiter de cuistre[3] et de pion[4] tant qu'il vous plaira, et on ne s'en est pas fait faute: "Hé! oui, mon ami, je suis comme cela. Et après? Mais vous, vous n'êtes guère poli et je crois d'ailleurs que vous exagérez." On m'a raconté qu'il disait un jour: "Depuis que je suis au monde, j'entends un tas de gens dire qu'ils sont agacés[5]; moi, je ne sais pas ce que c'est: je n'ai jamais été agacé de ma vie."

Écrivain, il a au plus haut point le naturel et la clarté, car il ne parle jamais que des choses qu'il "conçoit" parfaitement. Et c'est un mérite qui est devenu rare en ce temps de pédants qui ont l'air d'en dire plus qu'ils n'en savent et de nerveux qui affectent, au contraire, d'avoir plus de "sensations" qu'ils n'en peuvent traduire. Surtout M. Sarcey a un merveilleux talent d'exposition, et d'exposition animée. Sous sa plume à la fois patiente et amusée, qui jamais ne se hâte ni ne s'ennuie, les questions les plus compliquées se font simples, et les plus ingrates, intéressantes. La question des égouts — vous vous rappelez? les odeurs de Paris, le "tout à l'égout," la presqu'île de Gennevilliers, — mais il n'y a rien de plus palpitant quand c'est lui qui en parle! Il vous fait tout avaler "si j'ose m'exprimer ainsi."

Maintenant, je sais bien, il insiste un peu trop, il vous met trop les points sur les *i*,[6] il a toujours l'air de s'adresser à des illettrés qui ne comprendraient point sans ce luxe de redites et d'explications. Il faudrait être vraiment trop imbécile pour ne pas saisir! Et de là, peut-être, le grand

reproche que beaucoup de nigauds et même de gens d'esprit lui font : "Est-il lourd, ce Sarcey !" Et on ne songe pas seulement à sa longueur patiente d'exposition, mais à la rudesse de quelques-unes de ses plaisanteries et même, par une injuste extension, par un sophisme dont on n'a pas conscience, à son style en général. Nul de nos contemporains n'a été aussi souvent comparé à un éléphant. Sarcey est lourd, c'est une chose convenue ; ceux qui vous disent cela en sont absolument sûrs, et naturellement ils sont, eux, légers comme des papillons.

Eh bien ! j'aurai le courage de le dire, car ces jugements tout faits sont agaçants à la longue : non, Sarcey n'est pas lourd. S'agit-il de sa tournure d'esprit ? Il est franc, simple et rond,[1] rond surtout, ce qui est bien différent. Ou bien est-ce à son style que vous en avez[2] ? Faites bien attention. Avez-vous lu le *Dictionnaire philosophique* et les *Facéties* de Voltaire ? Je vous préviens que M. Sarcey en est nourri et en nourrit sa prose. Et vous vous rappelez ce que disait Montaigne[3] de ceux qui critiquaient son livre : "Je veulx qu'ils donnent une nazarde à Plutarque sur mon nez et qu'ils s'eschauldent à injurier Sénèque en moy." Bien qu'il ne s'agisse plus ici que du tour général du style, prenez bien garde de donner une pichenette à Voltaire sur le nez de M. Sarcey.[4] — Sa plaisanterie vous paraît grosse ? Si vous croyez que la plaisanterie de Voltaire est toujours du dernier atticisme ! Et qu'est-ce que je dis là ? Lisez les Grecs : si vous croyez que l'atticisme est toujours de la dernière finesse !

Sarcey, c'est du XVIIIe siècle un peu épaissi si vous voulez, mais non toujours. Et, encore un coup, ce n'est point dans son style que cette "lourdeur" me serait sensible, mais plutôt, à la grande rigueur, dans son badinage. C'est vrai, il n'a pas de sous-entendus, de demi-sourires minces et traîtres : c'est un gros jet de bonne humeur, ce sont les

éclats d'un bon sens échauffé et joyeux. C'est franc, c'est copieux, c'est appuyé.[1] Lourd? non pas. Je crois bien qu'au fond, innocemment ou non, vous assimilez la prose abondante de M. Sarcey à son enveloppe mortelle, et vous voyez son style à travers sa physiologie. On sait, et il nous l'a dit vingt fois, que M. Sarcey ressemble peu à un héros romantique; qu'il n'a de René ou d'Obermann[2] ni la sveltesse pliante ni la pâleur nacrée, et qu'une myopie célèbre dans le monde entier aggrave encore le poids de sa démarche. Et voilà pourquoi il est entendu que sa plume est lourde: je vous assure qu'il n'y a pas d'autre raison. — Ou bien encore, si vous voulez, c'est sa franchise qui est "lourde" aux épaules de ceux sur qui elle s'exerce. Voilà tout.

Toute la prose de M. Sarcey est visiblement écrite au courant de la plume.[3] Et peut-être, plus travaillée, vaudrait-elle moins. Il pourrait dire de sa prose ce que Chapelle[4] disait de ses vers:

> Tout bon habitant du Marais
> Fait des vers qui ne coûtent guère.
> Moi, c'est ainsi que je les fais,
> Et, si les voulais mieux faire,
> Je les ferais bien plus mauvais.

Comment M. Sarcey suffirait-il autrement à sa tâche écrasante? Mais, au reste, quand il voudrait s'appliquer, ciseler, fignoler, chercher l'expression rare, il n'y arriverait pas. Simplicité, clarté, naturel, mouvement aisé, verve entraînante, c'est là tout son fait. Il est de bonne race gauloise.

Et à cause de cela beaucoup de choses, sans échapper à son intelligence, restent en dehors de ses sympathies, quelque effort qu'il fasse d'ailleurs pour les aimer. Comme il est très sincère, il nous a confessé lui-même qu'il avait mis

beaucoup de temps à goûter la poésie de Victor Hugo, celle du moins des trente dernières années, et je ne crois guère à un goût si laborieusement acquis. A plus forte raison est-il incapable d'apprécier beaucoup les extrêmes raffinements, un peu maladifs, de la littérature contemporaine, notamment l'impressionnisme de M. Edmond de Goncourt et de ses disciples, la subtilité, l'inquiétude, la trépidation et, puisque le mot est à la mode, la "nervosité" de leur "écriture artiste."[1] Il n'entrera jamais plus dans l'esprit d'un impressionniste que dans l'âme d'un catholique. Et je ne lui en fais pas un reproche. Ceux qui essayent comme moi d'entrer partout, c'est souvent qu'ils n'ont pas de maison à eux ; et il faut les plaindre.[2]

C'est justement parce qu'il est de bonne et limpide race française et peu enclin aux nouveautés aventureuses que M. Sarcey, très aimé à Paris, a peut-être en province ses lecteurs les plus fidèles et les plus épris : il le sait et il en est charmé. J'espère que cette constatation ne m'attirera pas quelque nouvelle réclamation ironique d'un provincial qui fera semblant de se croire atteint. C'est à Paris qu'on voit éclore les modes littéraires comme les autres modes, et cela est fatal, Paris étant la plus surprenante agglomération d'esprits qui soit au monde (et je sais que les trois quarts de ces esprits lui sont venus de la province). Que ces modes soient passagères ou que quelques-unes soient durables et répondent à quelque réel besoin des générations nouvelles, c'est une autre question. Tout ce que je veux dire, c'est que M. Sarcey, carrément installé dans son bon sens, n'a pas même à se défendre contre l'attrait de ces nouveautés douteuses et mêlées. Encore une fois il relève du siècle dernier[3] par son esprit, par son style, par ses goûts littéraires, même par sa philosophie, qui, autant que j'en puis juger, serait celle de Condillac[4] ou de Cabanis[5] et de Destutt de Tracy.[6] Je n'indique là que ses origines : il est

du XVIIIe siècle encyclopédiste autant qu'on en peut être après qu'il a coulé tant d'eau sous les ponts.[1] C'est le même esprit avec un surcroît d'idées, de sentiments, et d'expérience. M. Francisque Sarcey sera, si vous voulez, quelque chose comme un gros neveu sanguin du maigre et nerveux Voltaire, neveu très posthume et né en pleine Beauce.[2]

Je n'essayerai même pas de passer en revue les pages innombrables sorties de la plume aisée et robuste de M. Sarcey. Son œuvre, c'est cinq ou six heures de conversation écrite, tous les jours, depuis trente ans. J'ai dit un mot du journaliste : je ne dirai rien du romancier, encore qu'il y ait bien de l'émotion et de la vérité dans *Étienne Moret* et bien de l'esprit, vraiment, dans les *Tribulations d'un fonctionnaire en Chine.* Si j'osais, je dirais que certains chapitres des *Tribulations* sont ce qu'on a jamais écrit de plus approchant des *Contes* de Voltaire, et, si je ne le dis pas, c'est lâcheté pure : on ne voudrait pas me croire. Je suis plus à l'aise pour rappeler ici le charme de cordialité, de bonhomie, de franchise et de gaieté des *Souvenirs personnels :* savez-vous bien que M. Sarcey est un des très rares écrivains vraiment *gais* que nous ayons aujourd'hui ?

Mais je ne veux m'arrêter un peu que sur la partie la plus considérable de son œuvre : sa critique dramatique. C'est là qu'a porté son effort le plus suivi ; là est sa plus sûre originalité et son meilleur titre de gloire.

II.

Je n'irai pas jusqu'à dire que M. Sarcey a fondé un genre : qui est-ce qui a fondé un genre ? Mais il est le premier qui ait uniquement et constamment appuyé la critique dramatique sur l'expérience[3] — et sur l'expérience la plus vaste, la plus complète, la plus loyale.

A coup sûr, la critique dramatique existait avant lui. Seulement, avec Corneille et Molière, ce n'est que la critique de deux grands hommes par eux-mêmes. La critique de Voltaire, c'est l'apologie du théâtre de Voltaire. La critique de Diderot, c'est le système de Diderot.[1] Avec Grimm,[2] la critique est surtout du reportage. Avec La Harpe[3] et Geoffroy,[4] elle est purement dogmatique et grammaticale: ils se demandent si les "règles" sont observées sans éprouver ces règles elles-mêmes[5] et ils joignent à cela la critique du style.

Avec Fiorentino,[6] Théophile Gautier[7] et Jules Janin,[8] la critique dramatique s'est fort élargie. Ils avaient (et surtout Gautier) d'excellentes remarques et qui portaient loin,[9] mais ou ils les semaient au hasard et sans les rattacher à une théorie, ou ils se livraient à de brillantes fantaisies à propos et à côté de la pièce du jour.

"Enfin Francisque vint."[10] Il vint du fond de sa province, attiré par About,[11] comme un Caliban de collège par un Prospero du boulevard (et l'on sait la fidélité touchante de son amitié pour son étincelant compagnon). Il vint armé de bon sens, de patience, de franchise et de bonne humeur; professeur dans l'âme, consciencieux, appliqué, décidé à n'écrire que pour dire quelque chose; non pas naïf, mais un peu dépaysé[12] parmi la légèreté et l'ironie parisienne. Déconcerté, non pas. Il se mit à raconter tranquillement, de son mieux, les pièces qu'il avait vues, à les juger le plus sérieusement du monde et à motiver avec soin ses jugements. Il dit ce qu'il pensait et il le dit simplement, sans fioritures, sans paradoxes, sans feux d'artifice. Au milieu des prestidigitateurs de la critique dramatique il écrivit en bon professeur. Et cela parut prodigieusement original.

Lentement, à force de voir des pièces, d'observer et de comparer, il eut sur le théâtre, sur son histoire et sur ses

lois, des idées d'ensemble parfaitement liées entre elles, une esthétique complète de l'art dramatique. Cette esthétique, on la trouve éparse dans les feuilletons qu'il écrit au *Temps* depuis dix-huit années : ce qui fait, en chiffres ronds, quelque chose comme neuf cent cinquante feuilletons, douze mille pages, trente-six volumes. On me dira que le nombre des lignes ne fait rien à l'affaire ; mais c'est qu'il n'y a peut-être pas un de ces feuilletons où l'on ne puisse faire son butin, mince ou gros, et je vous assure qu'on est saisi d'une sorte de respect devant ce labeur énorme, si vaillant et si consciencieux.

Je n'ai ni la prétention ni les moyens d'exposer ici complètement les théories disséminées dans ces milliers de pages. Mais, en feuilletant cette encyclopédie du théâtre, j'ai été frappé de l'abondance des vues de détail et de l'unité de la méthode.

Cette méthode, c'est tout bonnement l'observation, l'expérience. Plusieurs sont tentés de prendre M. Sarcey pour un critique doctrinaire qui croit à la valeur absolue de certaines règles sans en avoir éprouvé les fondements ; mais, de sa vie, il n'a fait autre chose que les éprouver. Ses théories ne sont que des constatations prudemment généralisées. Jamais il ne devance les impressions et le jugement du public : il se contente de les expliquer, et je trouve même qu'il se défend un peu trop de les contredire.

M. Sarcey part de ces deux principes incontestables :

1. Le théâtre est un genre particulier, soumis à certaines règles nécessaires qui dérivent de sa nature même ;

2. Les pièces de théâtre sont faites pour être jouées, et non pas devant une poignée de délicats, mais devant de nombreuses assemblées d'hommes et de femmes.

Développons une partie au moins du contenu de ces deux propositions.

Les autres imitations de la vie, telles que l'épopée ou le

roman, ne nous la mettent pas directement sous les yeux, mais l'évoquent seulement par la narration: c'est nous, en somme, qui nous composons à nous-mêmes les scènes que la narration nous suggère. Et pour nous les suggérer, pour nous les rendre vraisemblables, le romancier a tout son temps : il nous explique les choses à loisir, comme il veut, aussi longuement qu'il veut. Si un détail nous paraît faux ou choquant, cela n'est pas de conséquence, et d'ailleurs cela s'arrangera peut-être ou s'éclaircira un peu plus loin. Puis, le romancier s'adresse à un homme isolé qui a le temps de réfléchir et de revenir sur une impression, qui n'a aucune raison d'être hypocrite, de se mentir à lui-même, d'arborer des sentiments convenables et convenus ; qui enfin n'a pas de voisins que puisse gagner, comme une contagion, son malaise ou sa révolte. (Je ne dis point tout cela, on le pense bien, pour diminuer le mérite du romancier. S'il est plus facile d'écrire un roman qui se fasse lire qu'une pièce qui se fasse écouter, rien n'est meilleur ni plus rare qu'un très bon roman ; et un roman de premier ordre sera toujours plus riche d'observations et reproduira plus complètement la vie qu'un drame même excellent.)

Or, l'œuvre dramatique est comme pressée par deux nécessités contradictoires. Il lui est impossible, en vertu de sa forme même, qui se réduit au dialogue, et à cause du peu de temps dont elle dispose, de reproduire la vie avec autant d'exactitude que le peut faire le roman. Et, d'autre part, il faut qu'elle ait l'*air* de la reproduire plus exactement, parce que la représentation qu'elle en donne est directe et s'adresse sans intermédiaire aux yeux et aux oreilles. De ces deux conditions essentielles de l'art dramatique sont nées d'inévitables conventions sans lesquelles cet art ne saurait exister.

D'abord une action dramatique, dans la vie réelle, n'est jamais isolée, est mêlée à toutes sortes d'actions accessoires,

indépendantes, indifférentes : une histoire s'entrelace avec d'autres histoires, se déroule au milieu du train-train de la vie journalière.[1] Mais " le théâtre ne peut, cela est évident, reproduire la vie humaine dans son infinie complexité de détails ; il en prend un lambeau qu'il taille à sa fantaisie . . . et il le prend dans un certain but, qui est d'émouvoir ou la compassion ou la haine ou un sentiment quel qu'il soit, d'autres fois de démontrer une idée morale, religieuse, polique. Il faut donc qu'il choisisse parmi les circonstances qui s'offrent à lui de toutes parts, qu'il en retranche le plus grand nombre, qu'il en atténue d'autres et qu'il mette en pleine lumière celles qui importent le plus à la conclusion où il tend de toutes ses forces."

C'est déjà ce que fait le romancier. Outre qu'il élague toutes les histoires attenantes à celles qu'il raconte, il choisit les détails, il élimine ceux qui lui sont indifférents. Mais enfin, quand il saute d'une scène à l'autre, il ne nous cache pas qu'il a pu se passer bien des choses dans l'intervalle. Il détache son récit du fond de la réalité ambiante ; mais il néglige ce fond plutôt qu'il ne le supprime. Le poète dramatique est obligé de le supprimer et de relier artificiellement entre elles les scènes dans lesquelles son drame se déroule.

De plus, tandis que le romancier use à son gré de la description et de la narration, le dramaturge n'a à son service que le dialogue : il faut qu'il y fourre[2] tout ce que le public a besoin de savoir. De là, dans l'ancien théâtre et, sous une autre forme, dans le théâtre contemporain, la convention des récits, de l'exposition, des confidents, des monologues.

Le poète dramatique n'a devant lui que trois ou quatre heures : d'où la nécessité d'abréger et de condenser. Par exemple, dans la vie réelle, la cour que fait un homme à une femme se compose d'une foule de petites démarches et de menus propos ; tout cela devra être résumé dans une

"déclaration": voyez celle de Tartufe.[1] "C'est l'habileté de l'auteur dramatique de ramasser dans une seule circonstance frappante tous les détails similaires qu'il néglige ou, pour mieux dire, qu'il supprime absolument."

De même, l'auteur dramatique ne saurait peindre ses personnages que par quelques traits choisis et caractéristiques. Et, comme tout se passe en dialogues, il faut bien, le plus souvent, que les personnages se révèlent à nous par leurs propres discours, même quand ces discours ont dans leur bouche quelque chose d'un peu surprenant. Il faut qu'ils soient à chaque instant tout ce qu'ils sont, bien qu'il en aille autrement dans la réalité. Relisez la plus grande partie du rôle de Tartufe. Cette convention, c'est ce qu'on a appelé le "grossissement dramatique."

Il faut avant tout qu'on écoute ces personnages et qu'on les comprenne. Même quand il lui arrive d'être subtil et délicat, leur langage doit avoir néanmoins et toujours la clarté et le mouvement. Les mots importants, significatifs, doivent se détacher, être comme "lancés," non seulement par l'acteur, mais d'abord par l'écrivain, de façon à passer la rampe. "Il y a un style de théâtre comme il y a un style d'oraison funèbre, un style de traité de philosophie, un style de journal."

Souvent la situation initiale suppose des événements antérieurs qui ont quelque chose d'extraordinaire et d'invraisemblable. Le poète dramatique n'a pas le temps de les expliquer par le menu, de nous en faire toucher du doigt la possibilité. Il faut donc alors que le public accepte le point de départ les yeux fermés, mais à une condition : c'est que le poète les lui fermera, s'arrangera de manière à détourner son attention de ces invraisemblances.

Mais comment expliquez-vous qu'Œdipe et Jocaste,[2] qui sont mariés depuis douze ans et plus, n'aient pas échangé vingt fois ces confidences ?

— Moi, mon ami, je ne l'explique pas, et cela m'est parfaitement égal, parce qu'au théâtre je ne songe pas à l'objection. Tout ce que je puis te dire, ô critique pointu,[1] c'est que, s'ils s'étaient expliqués auparavant, ce serait dommage parce qu'il n'y aurait pas de pièce et que la pièce est admirable.

Cela s'appelle une convention.

Cette convention, c'est qu'un fait auquel le public ne fait pas attention n'existe pas pour lui ; que tous les faits qu'il a bien voulu admettre comme réels le sont par cela seul qu'il les a admis, fût-ce sans y prendre garde.

Cette convention vaut, non seulement pour les faits antérieurs au drame, mais pour les moyens qui, dans le cours même du drame, amènent telle situation dramatique — toujours à condition que le public l'accepte, qu'il soit dupe, que l'auteur, comme dit M. Sarcey, nous ait "mis dedans."[2]

Qu'importe à un public qu'une aventure soit invraisemblable, s'il est assez occupé, assez ému pour n'en pas voir l'invraisemblance ? Un lecteur raisonne, la foule sent. Elle ne se demande pas si la scène qu'on lui montre est possible, mais si elle est intéressante ; ou plutôt elle ne se demande rien, elle est toute à son plaisir et à son émotion.

Voilà les principales conventions imposées par la forme même de l'œuvre dramatique. Il y a, de plus, certaines nécessités qui résultent de ce fait, qu'une pièce de théâtre est jouée devant un grand nombre de spectateurs.

Le gros public[3] veut être "intéressé," au sens le plus vulgaire du mot. Il n'est content que si sa curiosité est piquée, que s'il éprouve le plaisir de l'attente, de la prévision et de la surprise. Il lui faut une action, une "histoire." Et comme presque tout l'intérêt au théâtre se concentre sur l'action, le public réclame impérieusement que l'action y soit "une"[4]; il supporte plus impatiemment qu'ailleurs le malaise, l'incertitude de l'attention dispersée. Par suite,

une situation initiale étant donnée, il ne souffre pas que les plus importantes des scènes qu'elle rend probables lui soient escamotées. Il veut voir se rencontrer les personnages qui s'aiment ou se haïssent, qui sont séparés ou unis par des intérêts, des passions, des devoirs, et qui ont évidemment quelque chose à se dire. M. Sarcey appelle ces rencontres les "scènes à faire." Le public veut absolument que ces scènes soient faites, et cela quand bien même on pourrait sans invraisemblance aboutir au même dénouement en négligeant ces rencontres.

Les hommes assemblés sont pris d'un grand besoin de justice et de moralité, précisément parce qu'ils sont assemblés et qu'un homme, en public, aime à ne manifester que les plus honorables de ses sentiments. Sans doute la foule n'exige pas que la vertu soit toujours récompensée et le vice toujours puni; mais elle pense comme Corneille: "Une des utilités du poème dramatique se rencontre en la naïve peinture des vices et des vertus, qui ne manque jamais son effet quand elle est bien achevée et que *les traits en sont si reconnaissables qu'on ne peut les confondre l'un dans l'autre ni prendre le vice pour la vertu.* Celle-ci se fait alors toujours aimer, quoique malheureuse, et celui-là se fait toujours haïr, bien que triomphant." Le public, au moins dans le drame et dans la comédie sérieuse, entend que le bien ou le mal domine clairement dans la composition d'un caractère (et, à vrai dire, il goûte peu les caractères trop complexes). S'il n'oblige pas le poète à louer ou à flétrir directement les bons ou les méchants, il lui demande au moins de faire bien sentir qu'il les distingue: il ne lui permet pas l'indifférence complète. Il n'aime pas que le poète refuse de se prononcer sur la valeur morale de ses personnages; il est heureux de les entendre qualifier explicitement au courant de l'action. Si le vice triomphe, il faut au moins au public quelque cri qui le soulage, et, si ce cri est une tirade, le public exultera.

L'axiome très défendable "que l'art doit rester étranger à la morale" (car c'est assez qu'il cherche le beau), n'est pas tout à fait vrai au théâtre, parce que rien n'est moins artiste qu'une grande foule.

Le public n'est pas philosophe ; il n'a pas coutume de considérer la vie comme une lutte de forces contraires, en ne s'intéressant qu'au spectacle de la lutte, non à telle ou telle des forces en présence. Il a besoin d'aimer, dans un drame, un ou plusieurs personnages, de prendre parti pour les uns contre les autres. Il lui faut au moins un "personnage sympathique." Dans certains cas, du reste, ou plutôt dans certains genres, le personnage sympathique pourra fort bien être un coquin, pourvu que nous n'y songions point et qu'il ne nous apparaisse jamais que comme très spirituel ou très comique.

Le public n'est pas pessimiste : il ne saurait comprendre la fantaisie singulière de certains esprits qui voient le monde mauvais et qui s'en consolent par le plaisir tout intellectuel et aristocratique de cette connaissance. Ce que cherche le public, c'est quelque chose de plus gai ou de plus émouvant ou de plus grand que la réalité. Une vue misanthropique du monde ne fait point son affaire. Il préfère les plus tragiques horreurs à certaines cruautés d'observation. Il ne veut point emporter du théâtre une impression morose et dure. Il n'a goûté ni les *Corbeaux** ni la *Parisienne.** Lors de la dernière reprise du *Chandelier*,[1] la grâce de Fortunio ne suffisait pas à mettre la foule à l'aise.

Enfin le public apporte au théâtre certains préjugés qu'il ne faut pas heurter de front.[2] S'il s'agit de personnages historiques, il s'en fait d'avance une certaine idée. "Il existe pour le théâtre une histoire convenue, que rien ne peut détruire. Louis XI ne manquera pas de s'agenouiller devant les figurines de son chapeau; Henri IV sera cons-

* Plays of Henry Becque.

tamment jovial; Marie Stuart, pleureuse; Richelieu, cruel . . ." (Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*). — S'il s'agit de questions morales, le public a sa solution toute prête, celle que l'usage et quelquefois l'égoïsme ou l'hypocrisie sociale ont consacrée. Tandis qu'il se récrie de pudeur pour quelque brutalité d'observation, il lui arrive d'opposer aux générosités de l'auteur dramatique une résistance entêtée de pharisien. On sait combien l'ont fait regimber certaines conclusions de M. Dumas fils.

J'ai noté quelques-unes des constatations de M. Sarcey, les principales, je crois; mais je ne puis les enregistrer toutes ni surtout suivre le critique dans son infini travail d'expériences et d'applications.

En résumé, une pièce de théâtre ne peut donner l'illusion de la réalité que par un système de conventions dont les unes lui sont imposées par sa forme même et les autres par le public.

M. Sarcey s'est dit comme La Bruyère: "Faut-il opter? je veux être peuple." Et il a bien fait: c'est à la foule que le drame s'adresse; c'est au point de vue de la foule que le critique doit se placer. Et il serait fort empêché de se placer au point de vue des habiles, car ils en ont plusieurs. Mais voilà: M. Sarcey s'est mis de si bon cœur avec le peuple qu'il s'y est peut-être trop mis. "Il faut bien que je le suive, nous dira-t-il, puisque je suis son critique; il faut bien que je pense comme lui puisque je suis chargé de l'éclairer." Aussi s'en donne-t-il de rire, de pleurer, de vibrer avec le parterre! Non, vraiment, il montre trop de considération, quand il s'y met, pour des habiletés qu'il ne faut point mépriser (car elles sont nécessaires, et, en outre, ne les a pas qui veut), mais dont on peut trouver que, toutes seules, elles sont un pauvre régal. Souvent, dans une pièce absurde, sans observation et sans style, s'il découvre d'aventure quelque artifice ingénieux, quelque bout de scène qui sente

"l'homme de théâtre," il se récrie d'admiration. Il ne se tient pas de joie quand un dramaturge le "met dedans," ne s'apercevant pas que l'expression même qu'il emploie rend l'éloge douteux. "Sophocle nous trompe, il nous met dedans. C'est le métier entendez-vous? c'est le métier de l'écrivain dramatique." — "La scène est superbe, écrit-il à propos de la *Tour de Nesle*,[1] absurde si l'on veut parce qu'elle est d'une invraisemblance monstrueuse, mais superbe!" Eh bien, justement, M. Sarcey aime trop la *Tour de Nesle*.

Il me semble aussi qu'il aurait pu distinguer plus qu'il n'a fait entre les conventions qu'impose la forme même du drame et celles qu'imposent les préjugés, les habitudes, l'éducation du public. Autant de conventions qu'on voudra dans l'action; le moins de conventions possible dans les personnages. Mais on dirait que pour M. Sarcey il n'y en a jamais trop! Les genres qu'il préfère sont ceux qui en entassent le plus, par exemple le mélodrame, qu'il adore. Les tentatives originales l'ont presque toujours trouvé hostile ou méfiant.

Où M. Sarcey échappe presque à toute critique, c'est dans les fragments qu'il a écrits çà et là de l'histoire du théâtre. La genèse de l'opérette, la définition du genre, les causes de son éclosion, de son succès, de sa décadence, voilà, pour n'apporter qu'un exemple, ce qu'il a déduit et exposé dans la perfection.

Les origines de l'opérette, il les voit dans l'opéra-comique et dans le vaudeville à couplets et il nous fait brièvement l'historique de ces deux variétés:

Mais, ajoute-t-il, ne me demandez pas à quel jour précis elles se sont constituées.... Je me souviens qu'un des étonnements de mon enfance, c'était que, par un jour d'orage, on ne se trouvât jamais sur la limite exacte où cessait la pluie. Mon rêve eût été d'avoir une épaule mouillée et l'autre à sec. Ce n'est que plus

tard, en y réfléchissant, que j'ai senti l'impertinence de mon désir. Les choses ne commencent guère ni ne finissent d'un coup net et précis.

Le moment qui s'est trouvé favorable à l'éclosion de l'opérette, ça été le second Empire : 1. l'opérette rendait aux Parisiens, sous une nouvelle forme, deux genres abolis et sourdement regrettés : l'opéra-comique et le vaudeville à couplets ; 2. elle était en harmonie secrète avec les mœurs et les goûts du jour : entre ce genre nouveau et l'esprit du public tel que l'avait fait le second Empire, il y avait de nombreux points d'attache. Le public avait alors d'évidentes dispositions à la blague,[1] à l'outrance, au dégingandage.[2] M. Sarcey définit ces trois termes. Il s'est toujours piqué d'être un moraliste : sa définition de la *blague* ne dément point cette innocente prétention.

La blague est un certain goût, qui est spécial aux Parisiens et plus encore aux Parisiens de notre génération, de dénigrer, de railler, de tourner en ridicule tout ce que les hommes, et surtout les prudhommes,[3] ont l'habitude de respecter et d'aimer ; mais cette raillerie a ceci de particulier que celui qui s'y livre le fait plutôt par jeu, par amour du paradoxe que par conviction : il se moque lui-même de sa propre raillerie. Il blague.

Il blague la patrie et au besoin il mourrait pour elle ; il blague l'amour filial et pleure quand on lui parle de sa vieille mère. Il blague les beautés de l'Italie et se mettrait à genoux devant un Raphaël. Il y a dans la blague un certain mépris, très légitime d'ailleurs, pour les admirations convenues, pour les phrases toutes faites ; et à ce mépris se joint le plaisir de crever les ballons gonflés de vent, de se sentir supérieur en se prouvant qu'on n'est pas dupe.

C'est le bon côté de la blague. Mais elle en a de fâcheux : la blague donne à l'esprit l'habitude de ne plus compter avec le vrai ni avec le faux, de chercher partout matière à raillerie. Il arrive fort souvent que le blagueur de profession, pris à son propre piège, ne distingue plus lui-même ce qui est bien de ce qui est mal, ce qui

est juste de ce qui est inique ; il se grise de sa propre parole, il se fausse l'esprit et se dessèche le cœur.

Cette sorte d'esprit a de tout temps existé en France. Elle s'est aiguisée, exaspérée dans les premières années du second Empire.

Le vrai créateur de l'opérette fut M. Hervé[1]; les maîtres, Offenbach et MM. Meilhac et Halévy.[2] Ici se place un très fin et très brillant parallèle entre la musique de la *Dame Blanche*,[3] chère à nos grands-pères, et celle d'*Orphée aux enfers*,[4] entre les sentiments que ces deux musiques expriment ou éveillent. Je ne puis me retenir de citer un passage de ce feuilleton, vraiment enlevé[5] :

Comparez, pour voir, toute cette partition de Boïeldieu à ce fameux quadrille d'*Orphée aux enfers* qui a emporté dans son tourbillon frénétique toute notre génération. Vous l'entendez chanter à votre oreille, n'est-ce pas ? Est-ce qu'aux premiers sons de cet orchestre il ne vous semble pas voir toute une société se levant d'un bond et se ruant à la danse ?

Elle réveillerait des morts, cette musique. Comme ces rythmes tantôt sautillants, tantôt furieux, avaient l'air d'être faits pour communiquer une trépidation morale aussi bien que physique à tout ce public de désaccordés,[6] pour qui la vie n'était qu'une manière de danse macabre ! Au premier coup d'archet qui sur la scène mettait en branle les dieux de l'Olympe et des Enfers, il semblait que la foule fût secouée d'un grand choc et que le siècle tout entier, gouvernements, institutions, mœurs et lois, tournât dans une prodigieuse et universelle sarabande.

Les pages de cette vivacité et de ce mouvement ne sont point rares chez M. Sarcey: il m'a paru qu'il n'était que juste de le rappeler. Je suis d'ailleurs persuadé qu'on trouverait dans ses feuilletons épars et trop nombreux quelque chose comme la *Poétique* expérimentale d'Aristote, reprise, élargie, appuyée sur une masse énorme d'œuvres dramatiques, sur tout ce qui a été écrit pour le théâtre. Cela

vaudrait certes la peine d'être réuni en un corps, condensé, ordonné et complété ; car M. Sarcey a, sur ces matières, précisé et jeté dans la circulation une foule d'idées dont beaucoup de critiques se servent sans le dire, et même ceux qui les combattent. Que M. Sarcey se décide enfin à nous donner ce livre qu'il nous doit et qu'il nous a promis : autrement, les méchants diront qu'il doute de la bonté de son œuvre critique, et cela me peinera, car je la sens bonne et solide comme son auteur.

M. ANATOLE FRANCE.

Est-il possible que j'aie failli, l'autre jour, reprocher à M. Weiss[1] d'être un critique ondoyant et capricieux et de n'avoir pas dans sa poche un mètre invariable pour mesurer les œuvres de l'esprit ? Une des pensées favorites de Montaigne, c'est que nous ne saurions avoir de connaissance certaine puisque rien n'est immuable, ni les choses ni les intelligences, et que l'esprit et son objet sont emportés l'un et l'autre d'un branle perpétuel. Changeants, nous contemplons un monde qui change. Et même quand l'objet observé est pour toujours arrêté dans ses formes, il suffit que l'esprit où il se reflète soit muable et divers pour qu'il nous soit impossible de répondre d'autre chose que de notre impression du moment.

Comment donc la critique littéraire pourrait-elle se constituer en doctrine ? Les œuvres défilent devant le miroir de notre esprit ; mais, comme le défilé est long, le miroir se modifie dans l'intervalle, et, quand par hasard la même œuvre revient, elle n'y projette plus la même image.

Chacun en peut faire l'expérience sur soi. J'ai adoré Corneille et j'ai, peu s'en faut, méprisé Racine : j'adore Racine à l'heure qu'il est et Corneille m'est à peu près indifférent. Les transports où me jetaient les vers de Musset, voilà que je ne les retrouve plus. J'ai vécu les oreilles et les yeux pleins de la sonnerie et de la féerie de Victor Hugo, et je sens aujourd'hui l'âme de Victor Hugo presque étrangère à la mienne. Les livres qui me ravissaient et me faisaient pleurer à quinze ans, je n'ose pas les relire. Quand je cherche à être sincère, à n'exprimer que ce que j'ai éprouvé réellement, je suis épouvanté de voir

combien mes impressions s'accordent peu, sur de très grands écrivains, avec les jugements traditionnels, et j'hésite à dire toute ma pensée.

C'est qu'en effet cette tradition est presque toute convenue, artificielle. On se souvient de ce qu'on a senti peut-être, ou plutôt de ce que des maîtres vénérables ont dit qu'il fallait sentir. Ce n'est d'ailleurs que par cette docilité et cette entente qu'un corps de jugements littéraires peut se former et subsister. Certains esprits ont assez de force et d'assurance pour établir ces longues suites de jugements, pour les appuyer sur des principes immuables. Ces esprits-là sont, par volonté ou par nature, des miroirs moins changeants que les autres et, si l'on veut, moins inventifs, où les mêmes œuvres se reflètent toujours à peu près de la même façon. Mais on voit aisément que leurs doctrines n'ont pas en elles de quoi s'imposer à toutes les intelligences et qu'elles ne sont jamais, au fond, que des préférences personnelles immobilisées.

On juge bon ce qu'on aime, voilà tout (je ne parle pas ici de ceux qui croient aimer ce qu'on leur a dit être bon): seulement les uns aiment toujours les mêmes choses et les estiment aimables pour tous les hommes; les autres, plus faibles, ont des affections plus changeantes et en prennent leur parti.[1] Mais, dogmatique ou non, la critique, quelles que soient ses prétentions, ne va jamais qu'à définir l'impression que fait sur nous, à un moment donné, telle œuvre d'art où l'écrivain a lui-même noté l'impression qu'il recevait du monde à une certaine heure.

Puisqu'il en est ainsi et puisque au surplus tout est vanité, aimons les livres qui nous plaisent sans nous soucier des classifications et des doctrines et en convenant avec nous-mêmes que notre impression d'aujourd'hui n'engagera point celle de demain. Si tel chef-d'œuvre reconnu me choque, me blesse ou, ce qui est pis, ne me dit rien; si, au

contraire, tel livre d'aujourd'hui ou d'hier, qui n'est peut-être pas immortel, me remue jusqu'aux entrailles, me donne cette impression qu'il m'exprime tout entier et me révèle à moi-même plus intelligent que je ne pensais, irai-je me croire en faute et en prendre de l'inquiétude ? Les hommes de génie ne sont jamais tout à fait conscients d'eux-mêmes et de leur œuvre ; ils ont presque toujours des naïvetés, des ignorances, des ridicules ; ils ont une facilité, une abondance, une spontanéité grossières ; ils ne savent pas tout ce qu'ils font, et ils ne le font pas assez exprès.[1] Surtout en ce temps de réflexion et de conscience croissante, il y a, à côté des hommes de génie, des artistes qui sans eux n'existeraient pas, qui jouissent d'eux et en profitent, mais qui, beaucoup moins puissants, se trouvent être en somme plus intelligents que ces monstres divins, ont une science et une sagesse plus complètes, une conception plus raffinée de l'art et de la vie. Quand je rencontre un livre écrit par un de ces hommes, quelle joie ! Je sens son œuvre toute pleine de tout ce qui l'a précédée ; j'y découvre, avec les traits qui constituent son caractère et son tempérament particulier, le dernier état d'esprit, le plus récent état de conscience où l'humanité soit parvenue. Bien qu'il me soit supérieur, il m'est semblable et je suis tout de suite de plain-pied avec lui. Tout ce qu'il exprime, il me semble que j'étais capable de l'éprouver de moi-même quelque jour.

Des écrivains tels que M. Paul Bourget ou M. Anatole France me donnent ce plaisir ; et c'est en relisant *le Crime de Sylvestre Bonnard* et *le Livre de mon ami* que me sont venues ces réflexions — que je donne pour ce qu'elles valent, car elles sont justes sans l'être et je sens très bien tout ce que j'y néglige.

I.

Je ne parle point de la puissance d'invention qu'un caprice de la nature a évidemment accordée avec plus de libéralité à quelques écrivains de notre temps. Je dis seulement que l'esprit de M. Anatole France est une des "résultantes" les plus riches de tout le travail intellectuel de ce siècle et que les plus récentes curiosités et les sentiments les plus rares d'un âge de science et d'inquiète sympathie sont entrés dans la composition de son talent littéraire. Comment cette intelligence s'est formée et successivement enrichie, ses livres même nous l'apprennent.

Il est né, je pense, dans quelque vieille maison de la rue de Seine ou du quai Malaquais, dans le quartier des bouquinistes et des marchands d'estampes et de bric-à-brac. Enfant précoce, nerveux, chétif, caressant,

> Déjà surpris de vivre et de regarder vivre,

de bonne heure il a aimé les images, et les livres avant de les avoir ouverts; de bonne heure il a su regarder les objets, voir leurs formes, leurs couleurs et en jouir; et il a su goûter les vieilles choses et s'intéresser au passé. Ce petit enfant était déjà bien le fils du siècle de l'histoire et de l'érudition.

Que l'on s'en rapporte aux *Désirs de Jean Servien* ou au *Livre de mon ami*, que le père de ce petit enfant ait été relieur ou médecin, c'était un homme candide, sérieux et de caractère méditatif; sa mère était douce, fine et d'une adorable tendresse. Et l'enfant se ressentira plus tard de cette double influence.

Puis il a fait, comme Jean Servien, d'excellentes humanités, à l'ancienne mode. Il a naïvement frémi d'admiration en expliquant Homère et les tragiques grecs, il a vécu de la vie des anciens, il a senti la beauté antique, il a connu la

magie des mots, il a aimé des phrases pour l'harmonie des sons enchaînés et pour les visions qu'elles évoquaient en lui.

Et c'est dans une école ecclésiastique qu'il a passé son enfance, ce qui est, je crois, un grand avantage, car souvent les exercices de piété y font l'âme plus douce et plus tendre; la pureté a plus de chance de s'y conserver, au moins un temps, et (sauf le cas de quelques fous ou de quelques mauvais cœurs), quand plus tard la foi vous quitte, on demeure capable de la comprendre et de l'aimer chez les autres, on est plus équitable et plus intelligent.

Puis il eut, comme Jean Servien, comme beaucoup d'écrivains et d'artistes dans notre société démocratique où si souvent le talent monte d'en bas, une jeunesse pauvre, dure, avec des amours absurdes, des désirs démesurés, des aspirations furieuses vers une vie brillante et noble, des déceptions, des amertumes. Il souffrit des maux tour à tour imaginaires et réels et, comme il arrive aux âmes bien situées, il sortit de cette longue crise plus doux, plus indulgent aux hommes et à la vie ; il en rapporta une vertu qui, tout compte fait, a crû notablement dans ce siècle : la pitié.

Puis il entra dans le cénacle parnassien [1] et son esprit y fit des acquisitions nouvelles. Il acheva d'y apprendre l'adoration de la beauté plastique. Il sut mieux voir, mieux jouir des formes. Il s'efforça, avec quelques autres jeunes gens, de pousser plus loin qu'on ne l'avait fait encore l'art de combiner exactement de beaux mots qui suscitent de belles images. En même temps il s'imprégnait des plus récentes philosophies. Ses premiers vers respiraient Lucrèce renouvelé, Darwin et Leconte de Lisle.[2]

Et il était aussi un des plus fervents parmi les néo-grecs. Cet amour enthousiaste de la vie, de la religion et de la beauté grecques a été un des sentiments les plus remarquables de la dernière génération poétique. Il s'y mêlait, chez M. Anatole France, le souci du plus singulier des

événements historiques, de celui qui a le plus préoccupé depuis trente années quelques-uns des grands esprits de ce temps. Pendant que M. Renan poursuivait sa délicieuse *Histoire des origines du christianisme*, M. Anatole France écrivait les *Noces corinthiennes.*

Il devait les écrire, car l'avènement du christianisme forme, pour les peuples d'Occident, le nœud du grand drame humain. J'ai dit ailleurs pourquoi certains esprits regardaient cet avènement comme une immense calamité, et qu'ils me semblaient bien sûrs de leur fait, et qu'une âme riche et complètement humaine devait être païenne et chrétienne à la fois. Je trouve cette âme dans ce beau poème des *Noces corinthiennes* qui est un chef-d'œuvre trop peu connu. J'y trouve une vive intelligence de l'histoire, une sympathie abondante, une forme digne d'André Chénier [1]; et je doute qu'on ait jamais mieux exprimé la sécurité enfantine des âmes éprises de vie terrestre et qui se sentent à l'aise dans la nature divinisée, ni, d'autre part, l'inquiétude mystique d'où est née la religion nouvelle.

La curiosité des religions est, en ce siècle-ci, un de nos sentiments les plus distingués et les meilleurs : M. Anatole France ne pouvait manquer de l'éprouver.

Pour qu'aucune des études par où notre siècle s'est signalé ne lui échappât, il écrivit un jour sur les *Contes de Perrault* un dialogue exquis où il nous montrait comment sont sortis des mythes solaires inventés par les anciens hommes ces récits qui amusent nos petits enfants. Et, naturellement, il fit aussi de la critique littéraire, et de la plus libre et de la plus pénétrante ; et son esprit s'élargit encore à voir quelle est la variété des esprits.

En même temps il connut, dans la compagnie de ces fous, de ces détraqués,[2] de ces visionnaires qu'on rencontre surtout à Paris, combien l'homme peut être bizarre et quelles combinaisons inattendues la nature, aidée de la civilisation,

peut réaliser dans une âme et dans une figure humaine. Il hanta les bohèmes, les inconscients fantasques du *Chat maigre*,[1] et il s'aperçut à quel point le monde est réjouissant pour qui sait le regarder. Il nota les gestes, les tics, les idées fixes, les imaginations de ces fantoches. Et, à les voir s'agiter, il devint, par un retour sur lui-même, de plus en plus modeste et indulgent. Car que sont les plus forts et les plus sages, sinon des acteurs qui se connaissent un peu mieux eux-mêmes, mais qui sont mus aussi par des forces fatales et qui ne verront jamais toutes les ficelles qui les tirent ? Il eut cette impression que la vie est bien un songe et que Dieu, s'il fait à la fois le songe de tous et s'il le sait, doit se divertir prodigieusement.

Il est une autre attitude, une autre façon de prendre la vie, qui est bien de ce temps: une espèce de pessimisme stoïque, une affectation de voir toutes les duretés et toutes les absurdités du monde réel et tout ce qu'il y a d'inhumain dans ses lois, et d'y opposer une résignation ironique. C'est, dans l'esprit, une férocité de carabin,[2] et une douceur mâle, sans illusions, dans la conduite de la vie : le caractère particulier que prend la distinction morale chez un médecin ou un chimiste. Cette attitude peut, au reste, recouvrir un grand fond de tendresse et des passions violentes: c'est précisément le cas de René Longuemare dans *Jocaste.*

Mais René Longuemare s'apaisera avec l'âge. Tous ces essais, ces expériences, ces sentiments successifs, maladie du désir, néo-hellénisme, amour des formes, curiosité, dilettantisme, pessimisme presque allègre, aboutissent à la suprême sagesse de M. Silvestre Bonnard, membre de l'Institut.

Silvestre Bonnard est la gloire de M. Anatole France. C'est la figure la plus originale qu'il ait dessinée. C'est M. Anatole France lui-même tel qu'il voudrait être, tel qu'il sera, tel qu'il est peut-être déjà. Vieilli ? non pas: car

d'abord, si l'esprit de M. Bonnard a soixante-dix ans, son cœur est resté jeune, il sait aimer. Et puis c'est l'homme d'un siècle où l'on est vieux de bonne heure. Silvestre Bonnard résume en lui tout ce qu'il y a de meilleur dans l'âme de ce siècle. D'autres âges ont incarné le meilleur d'eux-mêmes dans le citoyen, dans l'artiste, dans le chevalier, dans le prêtre, dans l'homme du monde : le XIXe siècle à son déclin, si on ne veut retenir que les plus éminentes de ses qualités, est un vieux savant célibataire, très intelligent, très réfléchi, très ironique et très doux.

Et cette figure presque symbolique, M. Anatole France a su nous la montrer très vivante et très particulière. M. Bonnard est bien un vieux garçon, et qui a des manies de vieux garçon. Il est opprimé par sa vieille servante, qu'il respecte et qu'il craint. Il a un grand nez dont les mouvements trahissent ses émotions. Il a une faiblesse innocente pour les vins loyaux et pour les viandes saines habilement préparées. Il a dans ses façons de parler un brin de pédantisme dont il est le premier à sourire. Il s'abandonne à des bavardages pleins de choses, comme un vieillard d'Homère qui aurait trois mille ans d'expérience en plus. Et le souvenir d'Homère vient d'autant mieux ici que, par un mélange des plus savoureux, M. Anatole France, tout nourri de lettres grecques, se plaît à imiter dans l'expression des sentiments les plus modernes l'élégance du verbe antique, et que le style de M. Bonnard rappelle tantôt l'*Odyssée* et tantôt les *Économiques*[1] ou l'*Œdipe à Colone.*[2] Ce sont bien les discours d'un Nestor qui, au lieu de trois pauvres petites générations, en aurait vu passer cent vingt.

II.

Or quels romans devait écrire M. Silvestre Bonnard? Précisément ceux de M. Anatole France. L'habitude de la méditation et du repliement sur soi ne développe guère le don d'inventer des histoires, des combinaisons extraordinaires d'événements. Même ce don paraît de peu de prix aux vieux méditatifs (à moins qu'il ne soit porté à un degré aussi exceptionnel que chez le père Dumas, par exemple). M. Silvestre Bonnard ne pouvait donc pas écrire des romans d'aventure ni même des romans romanesques. Joignez à cela une peur de la rhétorique, de l'emphase d'expression qu'exigent presque toujours les fables tragiques. Et enfin ce qui intéresse le plus M. Bonnard, ce ne sont point les surprises du hasard ni la violence dramatique des situations, mais le monde et les hommes dans leur train habituel.[1] A qui réfléchit beaucoup tout semble suffisamment singulier, et la réalité la plus unie est, à qui sait regarder, un spectacle toujours surprenant.

Aussi M. France-Bonnard nous racontera-t-il des histoires fort simples. Un pauvre garçon qui aime une actrice et qui, après quelques années de vie difficile, est tué par hasard pendant la Commune : voilà *Jean Servien.* — Un bon garçon d'Haïti qui, sous la direction bizarre d'un professeur mulâtre, manque plusieurs fois son baccalauréat ; qui, vivant avec une bande de fous, n'est pas même étonné, tant il est irréfléchi ; qui, ayant remarqué une jeune fille dans la maison d'en face, s'aperçoit qu'il l'aime le jour où elle quitte Paris, s'élance en pantoufles à sa poursuite et l'épouse à la dernière page : voilà *le Chat maigre.* — Un vieux savant envoie du bois, pendant l'hiver, à sa voisine, une pauvre petite femme en couches. La petite femme, devenue princesse russe, reconnaît le bienfait du vieux savant en lui

offrant un livre précieux dont il avait envie: et voilà *la Bûche.* — Notre vieux savant s'intéresse à une orpheline dont il a aimé la mère, l'enlève de sa pension, où elle est malheureuse, la marie à un élève de l'École des chartes [1]: et voilà *le Crime de Sylvestre Bonnard.* Ces données si simples sont faites pour enchanter les esprits malheureux qui n'aiment pas les romans compliqués.

A vrai dire, le seul "crime" de Silvestre Bonnard, c'est, à mon avis, d'avoir glissé du mélodrame dans sa *Jocaste.* Je sais bien qu'il y a parfois du mélodrame dans la réalité; mais, d'en rencontrer chez l'auteur du *Livre de mon ami,* cela déconcerte un peu. — Une jeune fille, Hélène, qui aime un jeune médecin du Val-de-Grâce,[2] épouse par raison ou par faiblesse un riche Anglais flegmatique et monomane, M. Haviland. Elle s'ennuie, elle est malheureuse. Un jour, elle soupçonne un coquin de domestique d'empoisonner lentement son mari. Elle n'a pas la force de parler au premier moment, tombe malade, fait, à peine guérie, chasser le domestique, mais trop tard, car M. Haviland meurt peu après. Cependant l'assassin tue encore, je ne sais où, dans un intérêt trop long à expliquer, un vieil usurier, est pris et condamné à mort. . . . Hélène a revu son amoureux, mais elle languit dans une affreuse tristesse et dans des terreurs continuelles, et, ayant appris un jour que de méchants bruits circulaient sur son compte à propos de la mort de son mari, elle finit par se pendre. . . . Ouf ! c'est ce que M. Anatole France a écrit de plus compliqué, de plus "romancé." Mais là même on goûtera (sans compter beaucoup d'autres choses) la façon imprévue dont Hélène est déterminée à choisir ce genre de mort. Son neveu Georges, un collégien, préparant une version, explique tout haut devant elle le récit de la mort de Jocaste dans *Œdipe-roi :* là-dessus elle part comme une folle et va aux bains de la Samaritaine se pendre comme la reine de Corinthe. Cela surprend

d'abord ; puis ce rôle attribué au hasard paraît, à la réflexion, d'une vérité bien ingénieuse et philosophique.

Si la fable est en général peu de chose, les personnages vivent. Quels personnages? Quels sont les masques humains que rendra de préférence un vieux savant comme Silvestre Bonnard? Ceux dont il diffère le plus doivent par là même le frapper davantage. Il est aussi conscient qu'on le peut être : il peindra donc surtout des inconscients, de ces êtres qui ne rentrent jamais en eux-mêmes, qui s'abandonnent sans défiance aux excès de parole et de mimique, qui sont le moins dans le secret de la comédie humaine, éternelles dupes et d'eux-mêmes et du monde extérieur. La série en est admirable. C'est M. Godet-Laterrasse, le mulâtre penseur, si digne, tout plein de cette vanité énorme et réjouissante qu'on trouve chez les nègres et les demi-nègres et chez quelques méridionaux de l'extrême Midi. C'est l'ineffable Télémaque, ancien général nègre, devenu marchand de vin à Courbevoie[1] et qui a de si amusantes extases devant la défroque de sa gloire passée. Et ce sont tous ceux qui rappellent le plus, chez nous, l'inconscience et la vanité des bons nègres : les bohèmes graves et grotesques, les ratés[2] sublimes, les quarts d'hommes de génie, les imaginatifs et les maniaques. Ces créatures irréfléchies auront toujours beaucoup d'attrait pour les hommes voués à la vie intérieure. Voici le marquis Tudesco, le proscrit italien, le vieux pitre emphatique et lettré, qui a traduit le Tasse[3] et qui se grise avec solennité sous ses galons extravagants d'"inspecteur des souterrains" de la Commune. Voici M. Fellaire de Sizac, l'homme d'affaires, qu'on dirait échappé de la galerie d'Alphonse Daudet.[4] Voici M. Haviland, l'Anglais taciturne qui collectionne dans des flacons l'eau de toutes les fleurs du monde. Voici le philosophe Branchut, le poète Dion, le sculpteur Labanne, et combien d'autres !

Et Silvestre Bonnard devait aimer aussi les créatures qui sont douces, bonnes, vertueuses ou héroïques sans le savoir, ou plutôt sans y tâcher et parce qu'elles sont comme cela: Mme. de Cabry, l'adorable Jeanne Alexandre, la petite Mme. Coccoz, plus tard princesse Trépof, même l'oncle Victor, encore que son héroïsme soit mêlé d'abominables défauts, et Thérèse, la servante maussade et fidèle, abondante en locutions proverbiales, riche de préjugés, de vertu et de dévouement.

Mais, bien qu'il sache décrire d'un trait saillant ces figures originales, toujours il les observe du point de vue d'un philosophe qui a acquis la faculté de s'étonner que le monde soit ce qu'il est. Il les voit, non tout à fait en elles-mêmes, mais comme faisant partie de cet ensemble stupéfiant qui est le monde et témoignant à quel point le monde est inintelligible. Il les peint exactes et vivantes, mais réverbérées, si je puis dire, dans l'esprit d'un vieux sage qui sait beaucoup et qui a beaucoup songé.

III.

Aussi devait-il finir par écrire des romans où il serait lui-même en scène et qui seraient son histoire autant que celle des autres : des coins de réalité illustrés et commentés par son expérience ingénieuse. Et tels sont en effet ces deux chefs-d'œuvre: *la Bûche* et *le Crime de Silvestre Bonnard.* Quand on sait tant et qu'on réfléchit tant, on ne s'oublie plus, on ne sort plus jamais hors de soi: c'est toujours soi-même qu'on regarde, puisque tout ce qu'on observe on le rattache involontairement à une conception générale du monde et que cette conception est en nous.

Il ne faudrait pas croire après cela que ces deux petits romans soient de la même famille que ceux de Xavier de Maistre[1] ou, pour citer un moindre artiste, de M. Alphonse

Karr,[1] de ces romans "humoristiques" dont Flaubert[2] a dit dans *Bouvard et Pécuchet:* "L'auteur s'interrompt à chaque instant pour parler de sa maîtresse et de sa pantoufle. Un tel sans-gêne[3] les ravit, puis leur parut stupide." D'abord ce n'est point ici l'écrivain qui prend la parole, mais M. Sylvestre Bonnard, et nous avons vu qu'il avait bien son allure et sa physionomie à lui. Et M. Sylvestre Bonnard est bien trop sérieux pour nous entretenir "de sa pantoufle ou de sa maîtresse." S'il parle à son chat, c'est que son chat lui est un compagnon naturel et nécessaire, qui fait partie de son cabinet de travail, et c'est pour lui adresser des discours pleins de suc et de philosophie. Si peut-être ces petits récits font songer, par quelques-unes des réflexions qui y sont mêlées, au *Voyage sentimental* de Sterne, au moins sont-ils composés avec soin et les digressions ne sont-elles qu'apparentes. Ce sont des histoires suivies, mais qui s'enrichissent en traversant un esprit très conscient et muni d'un grand nombre de souvenirs et de connaissances.

Cette vision de petites portions de la comédie humaine par un vieux membre de l'Institut très savant et très bon, c'est ce qu'on peut imaginer de plus délicieux.

Ce charme est très complexe, et je sens bien que je n'en pourrai jamais dégager tous les éléments. C'est d'abord une ironie très douce, très calme, qui s'insinue dans tous les récits et dans toutes les réflexions. Le dessin même des personnages a toujours quelque chose d'ironique; il accentue, avec une exagération placide, les traits caractéristiques. Et, par exemple, M. Mouche et Mlle. Préfère, deux vénérables personnes d'une hypocrisie sereine et d'une parfaite méchanceté, disent bien ce qu'ils doivent dire, mais ne le disent pas tout à fait comme ils le diraient dans la réalité: leurs propos, comme leurs figures, nous arrivent répercutés et réfléchis. — Cette continuelle et presque involontaire ironie, c'est bien le ton habituel d'un homme qui se regarde

vivre lui et les autres, et pour qui tout est apparence, phénomène, spectacle; car une telle façon de prendre le monde ne va pas sans un détachement de l'esprit qui est nécessairement ironique. On garde son sang-froid même dans l'observation la plus appliquée ou dans l'émotion la plus forte, et malgré soi on porte partout cette arrière-pensée que tout est vanité. Et tous les êtres qui n'y songent point, même ceux qu'on aime, vous font sourire par quelque endroit, fût-ce le plus affectueusement du monde.

IV.

Si insinuante que soit quelquefois la mélancolie du journal intime de M. Silvestre Bonnard, ne vous y laissez pas prendre; et, si vous vous attendrissez trop fort, dites-vous que cela n'est pas arrivé. Car Clémentine n'est pas morte, M. Bonnard s'est marié, et il a écrit le *Livre de mon ami.* Ce livre plaira aux mères, car il parle des enfants. Il charmera les femmes, car il est délicat et pur. Il ravira les poètes, car il est plein de la poésie la plus naturelle et la plus fine à la fois. Il contentera les philosophes, car on y sent à chaque instant, ai-je besoin de le dire? l'habitude des méditations sérieuses. Il aura l'estime des psychologues, car ils y trouveront la description la plus déliée[1] des mouvements d'une âme enfantine. Il satisfera les vieux humanistes, car il respire l'amour des bonnes lettres. Il séduira les âmes tendres, car il est plein de tendresse. Et il trouvera grâce devant les désabusés, car l'ironie n'en est point absente et il révèle plus de résignation que d'optimisme.

Quoi! tout cela dans des impressions d'enfance? — C'est ainsi, et il n'y a là de surprenant que le talent de l'écrivain, car il n'est pas de meilleur sujet pour un observateur qui est un poète, ni pour un poète qui est un philosophe, ni pour un philosophe qui est un père.

Un petit enfant, c'est d'abord, quand il est joli ou seulement quand il n'est pas laid, la créature du monde la plus agréable à voir, la plus gracieuse par ses mouvements et toute sa démarche, la plus noble par son ignorance du mal, son impuissance à être méchant ou vil et à démériter. Un petit enfant, c'est aussi la créature la plus aimée par d'autres êtres, dont il est la raison de vivre, pour qui il est la suprême affection, la plus chère espérance, souvent l'unique intérêt. Et surtout un petit enfant, c'est, pour un philosophe comme Silvestre Bonnard, le sujet d'observation le plus attachant. C'est un homme tout neuf, non déformé, parfaitement original ; c'est l'être qui reçoit des choses et du monde entier les impressions les plus directes et les plus vives, pour qui tout est étonnement et féerie ; qui, cherchant à comprendre le monde, imagine des explications incomplètes qui en respectent le mystère et sont par là éminemment poétiques. Plus tard, l'homme moyen accepte des explications qu'il croit définitives ; il perd le don de s'étonner, de s'émerveiller, de sentir le mystère des choses. Ceux qui conservent ce don sont le très petit nombre, et ce sont eux les poètes, et ce sont eux les vrais philosophes. Tout enfant est poète naturellement. L'âme d'un petit enfant bien doué est plus proche parente de celle d'Homère que l'âme de tel bourgeois ou de tel académicien médiocre.

Et d'un autre côté le petit enfant, quoique supérieur à l'homme, est déjà un homme. Il en éprouve déjà les passions : vanité, amour-propre, jalousie, — amour aussi, — désir de gloire, aspiration à la beauté. Ses bons mouvements, étant spontanés, ont chez lui une grâce divine. Et quant à ceux qui dérivent de l'égoïsme, étant inoffensifs et n'étant point prémédités, ils sont divertissants à voir. Ils n'apparaissent que comme des démonstrations piquantes de l'instinct de conservation et de conquête, comme les premiers et innocents engagements de la lutte nécessaire pour la vie.

M. Anatole France a rendu après d'autres, après Victor Hugo, après Mme. Alphonse Daudet, quelques-uns de ces aspects de l'enfance, cet éveil progressif à la vie de la pensée et à la vie des passions, — mais à sa façon, dans un esprit plus philosophique et par une analyse plus pénétrante. Ce qu'il raconte d'ailleurs, ce sont les impressions d'un petit enfant très particulièrement doué, d'un enfant qui sera un artiste, un contemplateur, un rêveur, et qui prendra surtout le monde comme un spectacle pour les yeux et comme un problème pour la pensée, non comme un champ de bataille ou comme un magasin de provisions où il s'agit avant tout de se faire sa part. Et le caractère de cet enfant se marque plus clairement par le voisinage d'un autre enfant doué de qualités différentes, mieux armé pour la lutte et pour l'action : le petit Fontanet, "ingénieux comme Ulysse," si malin, si déluré, si débrouillard,[1] qui deviendra "avocat, conseiller général, administrateur de diverses compagnies, député."

Faut-il rappeler quelques traits de ces histoires enfantines? L'embarras est grand : ce que je citerai me laissera le remords de paraître négliger ce que je ne cite point :

Tout dans l'immortelle nature
Est miracle aux petits enfants.

. . . .

Ils font de frissons en frissons
La découverte de la vie.

"J'étais heureux. Mille choses, à la fois familières et mystérieuses, occupaient mon imagination, mille choses qui n'étaient rien en elles-mêmes, mais qui faisaient partie de ma vie. Elle était toute petite, ma vie; mais c'était une vie, c'est-à-dire le centre des choses, le milieu du monde. Ne souriez pas à ce que je dis là, ou n'y souriez que par amitié et songez-y: quiconque vit, fût-il un petit chien, est au milieu des choses."

Le papier du petit salon où joue Pierre Nozière est semé de roses en boutons, petites, modestes, toutes pareilles, toutes jolies :

"Un jour, dans le petit salon, laissant sa broderie, ma mère me souleva dans ses bras ; puis, me montrant une des fleurs du papier, elle me dit :

"— Je te donne cette rose.

"Et, pour la reconnaître, elle la marqua d'une croix avec son poinçon à broder.

"Jamais présent ne me rendit plus heureux."

Je vous recommande aussi, comme des merveilles de psychologie enfantine, le chapitre d'Alphonse et de la grappe de raisin, et celui où Pierre, voulant se faire ermite et se dépouiller des biens de ce monde, jette ses jouets par la fenêtre :

"— Cet enfant est stupide ! s'écria mon père en fermant la fenêtre.

"J'éprouvai de la colère et de la honte à m'entendre juger ainsi. Mais je considérai que mon père, n'étant pas saint comme moi, ne partagerait pas avec moi la gloire des bienheureux, *et cette pensée me fut une grande consolation.*"

Un des mérites les plus originaux du livre, c'est que l'enfant qui en est le héros est bien "au milieu du monde." Les personnages qui traversent les chapitres, l'abbé Jubal, le père Le Beau, Mlle. Lefort, sont bien vus par un petit enfant. Les histoires de grandes personnes incomprises, incomplètement vues, comme des séries de scènes singulières qui ne se relient point entre elles, prennent des airs et des proportions de rêves. Voyez ce que devient dans un cerveau d'enfant l'histoire de la dame en blanc dont le mari voyage et qui est aimée d'un autre monsieur. Voyez surtout comment tourne au fantastique l'histoire de la jolie marraine, de Marcelle aux yeux d'or, la pauvre créature d'amour et de

folie : apparition d'une fée très bonne, très capricieuse et très malheureuse. Et quelle douceur dans la pitié de l'homme s'épanchant, plus tard, sur la vision de l'enfant !

" Pauvre âme en peine, pauvre âme errant sur l'antique Océan qui berça les premières amours de la terre, cher fantôme ô ma marraine et ma fée, sois bénie par le plus fidèle de tes amoureux, par le seul peut-être qui se souvienne encore de toi ! Sois bénie pour le don que tu mis sur mon berceau en t'y penchant seulement ; sois bénie pour m'avoir révélé, quand je naissais à peine à la pensée, les tourments délicieux que la beauté donne aux âmes avides de la comprendre ; sois bénie par celui qui fut l'enfant que tu soulevas de terre pour chercher la couleur de ses yeux ! Il fut, cet enfant, le plus heureux et, j'ose le dire, le meilleur de tes amis. C'est à lui que tu donnas le plus, ô généreuse femme ! car tu lui ouvris, avec tes deux bras, le monde infini des rêves. . . ."

Hélas ! c'est peut-être là la suprême sagesse : voir le monde et s'en émerveiller comme les tout petits, mais ne revenir à cet émerveillement qu'après avoir passé par toutes les sagesses et les philosophies ; concevoir le monde comme un tissu de phénomènes inexplicables, à la façon des enfants, mais par de longs détours et pour des raisons que les enfants ne connaissent pas.

Ainsi fait M. Anatole France. Sa contemplation est pleine de ressouvenirs. Je ne sais pas d'écrivain en qui la réalité se reflète à travers une couche plus riche de science, de littérature, d'impressions et de méditations antérieures. M. Hugues Le Roux [1] le disait ici même dans une élégante *Chinoiserie :* " Toutes les choses de ce monde sont réverbérées, les ponts de jade dans les ruisseaux des jardins, le grand ciel dans la nappe des fleuves, l'amour dans le souvenir. Le poète, penché sur ce monde d'apparences, préfère à la lune qui se lève sur les montagnes celle qui s'allume au fond des eaux, et la mémoire de l'amour défunt aux voluptés présentes de l'amour." Eh bien ! pour M. Anatole France,

les choses ont coutume de se réfléchir deux ou trois fois; car, outre qu'elles se réfléchissent les unes dans les autres, elles se réfléchissent encore dans les livres avant de se réfléchir dans son esprit. "Il n'y a pour moi dans le monde que des mots, tant je suis philologue! dit Silvestre Bonnard. Chacun fait à sa manière le rêve de la vie. J'ai fait ce rêve dans ma bibliothèque." Mais le rêve qu'on fait dans une bibliothèque, pour s'enrichir du rêve de beaucoup d'autres hommes, ne cesse point d'être personnel. Les contes de M. Anatole France sont, avant tout, les contes d'un grand lettré, d'un mandarin excessivement savant et subtil; mais, parmi tout le butin offert, il a fait un choix déterminé par son tempérament, par son originalité propre; et peut-être ne le définirait-on pas mal un humoriste érudit et tendre épris de beauté antique. Il est remarquable, en tout cas, que cette intelligence si riche ne doive presque rien (au contraire de M. Paul Bourget)[1] aux littératures du Nord: elle me paraît le produit extrême et très pur de la seule tradition grecque et latine.

Je m'aperçois en finissant que je n'ai pas dit du tout ce que j'avais dessein de dire. Les livres de M. Anatole France sont de ceux que je voudrais le plus avoir faits. Je crois les comprendre et les sentir entièrement; mais je les aime tant que je n'ai pu les analyser sans un peu de trouble.

CRITIQUE THÉÂTRALE.

VAUDEVILLE : *HEDDA GABLER*, DRAME EN QUATRE ACTES, D'HENRIK IBSEN.

Le Vaudeville[1] nous a donné *Hedda Gabler*, précédé d'une conférence. J'étais le conférencier. Comme j'ai encore aujourd'hui, sur la pièce d'Ibsen, le même sentiment que jeudi dernier, vous me permettrez de répéter ici, très brièvement, une partie au moins de ce que j'ai dit l'autre jour.

Pour bien comprendre *Hedda Gabler*, il est bon, d'abord, de savoir la place qu'occupe ce drame dans l'œuvre d'Ibsen.

Ibsen étudie surtout des crises de conscience, des révolutions morales. Il nous conte principalement des histoires de révoltés. Le sujet de la plupart de ses pièces, c'est la revanche de la conscience individuelle contre les préjugés sociaux et contre le pharisaïsme du Code.

Mais, dans ses dernières pièces, un changement curieux s'est opéré. On dirait qu'il doute maintenant de la bonté pratique de ses idées favorites. Il nous a montré, dans le *Canard sauvage*, le mal que peut faire un apôtre en troublant les médiocres dans leur sorte d'innocence ignominieuse. Puis, il s'est aperçu que la revendication de l'autonomie morale, magnifique et bienfaisante chez un apôtre, intéressante encore chez des âmes supérieures comme Mme. Alving ou la petite Norah, peut devenir malfaisante et grotesque chez une vaniteuse névrosée[2] comme Hedda Gabler, et n'est plus alors que l'adoration prétentieuse, féroce, — et stérile, — du "moi."[3]

Et ainsi Hedda se trouve être la parodie et la dérision de quelques-uns des personnages qui furent le plus chers à Ibsen.

En second lieu, pour bien comprendre *Hedda Gabler*, il faut connaître et admettre le procédé dramatique d'Ibsen, qui diffère considérablement du procédé habituel de nos dramaturges les plus réputés, et que j'ai déjà défini à propos des *Revenants* et du *Canard sauvage.*

Ibsen est moins clair que M. Burani,[1] c'est entendu. Mais je vous prie de faire attention à ceci. Une belle comédie, un beau drame est, par définition, une peinture et une interprétation de la vie dignes d'un esprit sérieux ou même d'un grand esprit, — et doit en même temps être un spectacle accessible et agréable à des gens assemblés qui digèrent, dont la moyenne intellectuelle est forcément modeste, et qui demandent, avant tout, à être divertis. Il y a quelque chose d'assez difficilement conciliable. Je voudrais, moi, qu'il fût admis qu'on ne va pas toujours au théâtre uniquement pour se laisser amuser, mais qu'il faut y aller quelquefois pour réfléchir, faire effort, travailler . . . — ce qui, d'ailleurs, peut être encore un plaisir.

Cela posé, le meilleur moyen de prouver que la pièce d'Ibsen est intelligible, c'est de la raconter. Voici, selon moi, comme qui dirait le scénario psychologique d'*Hedda Gabler*.

Hedda est la fille d'un général. Elle a perdu sa mère de bonne heure. Son éducation a été très peu surveillée. Elle a beaucoup *flirté*, étant très entourée.

Enfin elle a épousé Georges Tesman, un brave garçon qui l'adore, érudit de son état, et à qui l'on a promis une chaire à l'Université.

Pourquoi a-t-elle épousé ce professeur sans prestige? Oh! tout simplement parce que Tesman est le seul de ses soupirants qui lui ait parlé de mariage.

Au moment où la pièce commence, Hedda revient de son voyage de noces, dégoûté de son mari, eunuyée, écœurée, pleine de mépris pour le milieu de bourgeoisie mesquine où son mariage l'a fait descendre.

Nous connaissons cela; c'est, sauf les variantes, le cas d'Emma Bovary.[1]

Parmi les soupirants d'Hedda, il y en avait un, Eilert Lœvborg, un détraqué,[2] perdu d'ivrognerie et de débauche, mais d'une rare et belle intelligence. Il y a eu entre eux une intimité assez vive: elle l'interrogeait avec une curiosité audacieuse sur la vie qu'il menait; et il lui faisait une cour si hardie qu'elle a été obligée de se défendre un jour, en le menaçant d'un pistolet.

Or, cet Eilert, ce pilier de taverne et de mauvais lieu,[3] elle le retrouve corrigé, rangé, auteur d'un livre de philosophie sociale qui a fait sensation, aimé d'une autre femme, la bonne et douce Théa Elvsted, et paraissant l'aimer lui-même.

Nous connaissons encore cette situation-là. C'est le point de départ d'un drame qui a été fait vingt fois. Ou Hedda ressaisira Eilert, deviendra sa maîtresse, et je ne sais trop ce qui arrivera. Ou bien, ne pouvant le reprendre, par dépit, elle le poussera à sa perte.

Et c'est, au fond, ce que nous voyons dans *Hedda Gabler*. Mais cela ne va pas aussi simplement que cela irait chez nous. Nous assistons à un drame, non pas de jalousie amoureuse, mais de jalousie cérébrale ou, mieux, d'égoïsme démentiel.[4]

Car Hedda est chaste.

Et elle est monstrueusement orgueilleuse. Elle se croit élevée au-dessus des lois divines et humaines par la précédence et la distinction de sa nature. " Des devoirs ? dit-elle quelque part. Qu'on ne vienne pas me parler de devoirs, à moi ! "

Mais elle a beau se figurer que cet orgueil est de la grande espèce: il y a, dans sa superbe, beaucoup de snobisme, beaucoup de cabotinage,[5] et pas mal de névrose.

Il y a du snobisme. Car elle se trompe tout à fait sur ce qui est " distingué " et sur ce qui ne l'est pas. Elle méprise

les tantes de Tesman: leurs manies de vieilles demoiselles et la simplicité de leurs manières l'empêchent de voir la rare valeur morale de ces deux bonnes créatures. Elle croit, la malheureuse ! qu'il n'y a pas de vie distinguée sans chevaux, sans piano, sans luxe. Elle croit qu'il est distingué d'avoir un salon. Elle croit qu'il n'est pas distingué d'avoir des enfants. Bref, elle a, sur ce qui fait l' "élégance" de la vie, des idées pitoyables.

Et il y a, dans son orgueil, du cabotinage. Elle est constamment préoccupée de l'effet qu'elle produit sur les autres; elle se regarde; même seule, elle pose pour une galerie invisible qu'elle porte partout en elle-même. Elle veut qu'il y ait dans toutes ses démarches "un reflet de beauté"; mais cette beauté des actes et des attitudes, elle en a une conception très convenue, théâtrale ou livresque,[1] parfaitement niaise au fond.

Enfin, étant ibsenienne, elle est outrancière[2]; elle va jusqu'au bout de son caractère et de son rêve. Par là elle se distingue des Heddas de Paris. Car nous aussi nous avons nos Heddas, vaniteuses, impitoyables, chétives émancipées, fausses "artistes," désireuses elles ne savent de quoi . . . ou plutôt Hedda Gabler est le type exaspéré et grandi de ces déplaisantes personnes.

Et maintenant que nous connaissons Hedda Gabler, voyons-la à l'œuvre.

Parmi ses rêves confus, il y en a un qu'elle formule avec précision: "Je veux, une fois dans ma vie, peser sur une destinée humaine." Cela, c'est la réduction féminine du rêve de Napoléon et de tous les conquérants.

Mais sur qui agira-t-elle? Sur son mari? elle ne daigne. Il n'y a rien à faire de ce gros hanneton inoffensif et distrait. Elle s'aperçoit alors que ce fou d'Eilert Lœvborg vaut la peine, lui, d'être pris et dominé. Il a renoncé à ses vices, il a travaillé, il a publié un beau livre; il en a un autre tout

prêt, en manuscrit, où il a mis toute son âme et tout son génie. Et qui est-ce qui a opéré ce sauvetage et cette transformation? Une petite femme, très douce, très timide, qui s'est dévouée à Eilert, une blondinette que Hedda jugeait insignifiante et dont les cheveux l'agaçaient déjà par leur blondeur excessive, quand elles étaient ensemble en pension. Oui, c'est ce petit mouton de Théa qui a changé la destinée de ce fou génial. Et elle se met à haïr Théa de toute son âme.

Serait-ce qu'elle aime Eilert? Elle croit l'avoir aimé un instant, autrefois, le jour où il a voulu lui faire violence. Tout ce qu'elle sait, c'est qu'il faut qu'Eilert lui appartienne; c'est qu'elle le reprendra à cette petite niaise.

Mais, auparavant, elle veut s'assurer qu'Eilert est digne, en effet, d'être repris. Et alors elle tente sur lui une épreuve.

Voici. On prend du punch chez Hedda. Eilert refuse d'en boire. Il refuse également d'aller souper ce soir-là chez l'assesseur Brack, un joyeux célibataire, ami de Tesman. En le défiant, en doutant de lui devant celle qu'il aime, Hedda amène Eilert à boire coup sur coup deux ou trois verres d'alcool, pour montrer qu'il n'a pas peur, puis à accepter le souper de Brack.

S'il résiste à cette épreuve, c'est donc qu'il est vraiment "sauvé," et c'est à elle, Hedda, qu'il devra son salut définitif; et elle le reprendra, car il sera digne d'elle. S'il retombe dans sa crapule,[1] ce sera un homme perdu, mais au moins il l'aura été par elle, et il sera perdu aussi pour Théa.

Bien qu'ici il ne s'agisse pas précisément d'amour, c'est le cas de rappeler la pensée de La Bruyère: "L'on veut faire tout le bonheur et, si cela ne se peut ainsi, tout le malheur de ce qu'on aime."

L'épreuve tourne mal pour Eilert. Tesman, rentrant le lendemain matin, raconte qu'Eilert s'est abominablement

grisé et que, dans son ivresse, il a perdu son manuscrit, cette œuvre qui contient toute sa pensée et qui est le témoignage de sa régénération. Ce cahier irremplaçable, écrit de la main de Théa, Tesman l'a ramassé dans la rue.

"Donne-le moi !" dit Hedda. . . . Et elle le prend. Elle a donc entre les mains l'âme même d'Eilert et la vie de Théa. Qu'en fera-t-elle ?

Elle n'en sait rien encore. Mais Eilert arrive, désespéré. Il dit d'abord qu'il a lui-même déchiré son manuscrit dans un accès de folie. Puis il avoue à Hedda qu'il est allé chez une fillasse,[1] Mlle. Diane, que c'est chez elle qu'il l'a perdu, ce livre "où l'âme pure de Théa avait passé," et que c'est là quelque chose de plus odieux qu'un infanticide. . . .

Théa ! toujours Théa ! Si Eilert ne prononçait pas ce nom, peut-être que Hedda rendrait le cahier. Mais Eilert n'aime pas Hedda. Celle qu'il aime au fond, c'est sa petite muse, cette douce et fadasse blondinette aux cheveux d'un jaune extravagant.

Donc elle ne rendra pas le manuscrit. Et, comme elle devine Eilert prêt à la mort, — parce qu'il a trahi sa chère inspiratrice, parce qu'il a perdu ce qui était, avec l'amour de Théa, la seule raison qu'il eût de vivre, et parce qu'il se sent repris par son vice et qu'il se dégoûte lui-même infiniment (et si vous ne trouvez pas ces motifs de suicide suffisants, je vous avouerai volontiers qu'il y a, dans la conduite d'Eilert, ce grain d'inexpliqué que nos dramaturges s'appliquent à éliminer de leurs pièces, mais qu'Ibsen laisse dans les siennes parce que cet inexpliqué est dans la vie), — donc Hedda, lisant dans la pensée d'Eilert Lœvborg, et le sachant en tout cas perdu pour elle, accepte et embrasse l'idée de ce suicide. Même, car c'est encore une façon de peser sur sa destinée, elle précise cette idée en lui. Et, chose admirable ! ce suicide d'un autre, elle se met à l'arranger, comme elle arrangerait le sien, théâtralement ;

elle recommande à Eilert de finir "en beauté," de faire de sa mort un œuvre d'art; elle s'exalte d'avance sur la fière allure de cette mort. Et elle lui remet un pistolet, le pistolet qu'elle a un jour braqué sur lui: "En beauté, Eilert Lœvborg! promets-le moi!"

Et, quand Eilert est sorti, dans un mouvement où la femme simplement et atrocement jalouse éclate un instant sous la comédienne, elle jette dans le poêle le cahier d'Eilert en criant: "Maintenant je brûle ton enfant, Théa, la belle aux cheveux crépus! . . . Maintenant je brûle, je brûle l'enfant!"

Dégagé du cabotinage qui le rend grotesque, cet acte d'Hedda est abominable, car c'est un acte de destruction égoïste, un acte purement méchant.

Hedda est méchante, parce que, aux âmes médiocres (et elle en est une, et je vous supplie de ne la point coiffer d'une auréole!) la méchanceté finit par paraître la meilleure affirmation de la force. Il y a du néronisme[1] dans cette sotte.

Ce néronisme, — que je voudrais que vous ne prissiez point pour une chose grandiose et distinguée, car méchanceté et cabotinage, cela est à la portée de tout le monde, même des imbéciles, — sévit de plus belle jusqu'au dénouement.

Elle avoue d'abord à son mari qu'elle a brûlé le cahier d'Eilert, et elle lui fait croire que c'est par zèle conjugal, parce qu'Eilert était pour lui un concurrent dangereux. Elle joue cette comédie par un sentiment proprement diabolique, dans l'espoir de surprendre chez Tesman quelque signe de secrète satisfaction, et pour avoir le plaisir de le mépriser un peu plus. . . .

Cabotine! Cabotine! Quand elle apprend le suicide d'Eilert, elle déclare qu'elle trouve là "un reflet de beauté." — "C'est, dit-elle, une délivrance de savoir qu'il y a tout de

même quelque chose d'indépendant et de courageux en ce monde, quelque chose qu'illumine un rayon de beauté absolue." Mais, lorsqu'elle sait qu'Eilert est mort chez Mlle. Diane, et qu'on n'est pas sûr que cette mort soit volontaire, et que ce n'est pas dans la tempe ou dans la poitrine que la balle est entrée, mais dans le ventre, elle ne peut supporter que ce suicide, si décorativement machiné par elle, ait été si piteux. C'est comme une trahison du mort. Et elle a cette réflexion ineffablement romantique : "C'est complet ! Ah ! le ridicule et la bassesse atteignent comme une malédiction tout ce que j'ai touché." Elle ne digère pas cette balle dans le ventre.[1] A-t-on idée d'une pareille inélégance ?

Et cette blondinette fadasse, qui est toujours là ! Même après la mort d'Eilert, la douce Théa continue à accaparer son âme.

Elle possède les notes du grand ouvrage détruit; elle passera sa vie, s'il le faut, à le reconstituer. Et voilà que Tesman s'en mêle, voilà que ce nigaud s'élève au-dessus de lui-même; il offre son aide à Théa ; il dit avec un accent qu'on ne lui connaissait point : "Je consacrerai ma vie à cette tâche. J'ai un compte à régler avec la mémoire d'Eilert." Et voilà déjà les têtes de Théa et de Tesman penchées sous la même lampe, et Théa qui dit innocemment : "O Dieu, Hedda, s'il m'était donné d'inspirer aussi ton mari ? " Et ainsi cette petite fille lui prend aussi Tesman, au moment où peut-être Hedda allait un peu moins le mépriser.

Un dernier coup est portée à Hedda. . . . Le pistolet qui a tué Eilert a été saisi chez Mlle. Diane. Ce pistolet, l'assesseur Brack, un pêcheur en eau trouble[2] que je n'ai pas eu le loisir de vous présenter, en connaît la provenance. Il n'a qu'un mot à dire et Hedda sera appelée devant les tribunaux ; et quel scandale et quelle honte ! Et Brack ne lui cache point qu'il est tout à fait décidé à abuser de la situa-

tion. "Ainsi, dit Hedda, je suis en votre pouvoir, je dépens de votre bon plaisir! Esclave! je suis esclave!"

Cela, jamais elle n'y consentira. Le sentiment de son isolement, de son impuissance, et enfin de sa dépendance achève de l'affoler. Et, dans un dernier accès de cabotinage furieux, singeant son mari, raillant Théa, raillant l'assesseur, raillant les deux vieilles tantes, — dont l'une vient de mourir, Hedda, après avoir joué sur le piano une valse endiablée,[1] se tue d'un coup de pistolet et exhale dans un éclat de rire son âme frénétique. Et c'est vraiment ce qu'elle avait de mieux à faire, et cela lui vaut du moins notre pitié.

Et je crois que la pièce a une morale, bien que cette morale ne soit pas directement exprimée.

Silencieusement, sans dire son intention, Ibsen oppose à l'orgueilleuse Hedda cette bonne femme de tante Julie, dont les deux apparitions, au premier et au dernier acte nous sont un rafraîchissement. Hedda n'a été préoccupée que de "vivre avec beauté"; et elle n'est parvenue qu'à mettre dans sa vie et dans sa mort autant de grotesque que de tragique. — Tante Julie adore son neveu, elle s'est endettée pour lui; à cause de ce neveu, elle pardonne tout à Hedda; tante Julie a soigné sa sœur Rina pendant de longues années, et, quand Rina est morte, elle cherche une autre malade à qui se dévouer; tante Julie fait tout cela simplement et sans en raisonner: et c'est la vie de tante Julie qui, finalement, nous paraît belle, artistiquement belle.

D'autre part Hedda a voulu, par orgueil, agir sur d'autres destinées: et elle n'est même pas arrivée à faire le mal de la façon qu'elle voulait. — Mais, au contraire, les deux tantes ont agi sur Tesman; ce qu'il y a de bon et d'honnête dans cette âme timide et effarée, ce sont les deux vieilles demoiselles qui l'y ont mis. Théa Elvsted a agi sur Eilert; ce que Hedda, avec toute son énergie et toute son intelligence, n'a pu être pour lui, Théa l'a été, rien que par la douceur et son

docile amour. Et les humbles ont été plus puissants que Hedda Gabler.

Et la morale de cette histoire, c'est que l'oubli de soi et la charité, étant ce qui conspire le plus sûrement aux fins générales du monde, constituent par là même la plus esthétique des existences, et qu'enfin il n'y a rien de plus efficace, soit pour la beauté de la vie, soit pour l'action sur les autres âmes, ni de plus "distingué" ni de plus "aristocratique," que la bonté et la simplicité du cœur, *Amen.*

— Alors, quoi? . . . *Gabrielle?* . . . "O père de famille, ô poète, je t'aime!"[1] Quelqu'un, après la conférence, me disait cela dans les couloirs, avec férocité. Il paraît que j'avais été trop moral. Et je ne me défends point d'avoir fait à Hedda son procès,[2] d'avoir parlé d'elle avec une malveillance préméditée et presque de la haine. Cette haine, il est fort possible qu'Ibsen ne l'ait point sentie, lui, contre son héroïne. Et, en effet, Hedda a ceci pour elle, qu'elle n'est ni lâche ni vile, et qu'elle ne tient pas à la vie, du moment que la vie n'est pas conforme à son rêve. J'aurais pu le dire. Il y a quelques années, je n'aurais sans doute vu en elle qu'un type tout à fait curieux de l'Ennui féminin, et j'aurais passé pour intelligent. Mais j'ai voulu être moral, parce qu'on doit l'être, parce que je parlais à beaucoup d'hommes et de femmes assemblés et parce que cela fera plaisir à Paul Desjardins.[3]

ALLADINE ET PALOMIDES; INTÉRIEUR; LA MORT DE TENTAGILES.

TROIS PETITS DRAMES POUR MARIONNETTES, PAR M. MAURICE MAETERLINCK.

Encore trois petits drames de rêve, ou plutôt de réalité ramenée à une sorte d'imagerie de rêve, et traduite par une sorte de balbutiement précieux et terrifié. *Alladine et Palomides* rappelle beaucoup *Pelléas et Mélisande; Intérieur* ne ressemble pas mal à *l'Intruse* et aux *Aveugles*, et *la Mort de Tentagiles* diffère peu, dans le fond, de la *Princesse Maleine* ou des *Sept Princesses*.

Mais je serais assez tenté de mettre les trois nouveaux poèmes de M. Maeterlinck au-dessus de ceux qu'il nous avait déjà donnés. Lui-même paraît savoir mieux ce qu'il a fait ou voulu faire. Il appelle cela "trois petits drames pour marionnettes." Puisse ce judicieux avertissement nous épargner d'indiscrètes et forcément grossières tentatives de représentation par de misérables comédiens en chair et en os! M. Maurice Maeterlinck s'est d'ailleurs débarrassé, dans ces trois songeries exquises et douloureuses, de quelques-unes de ses manies, et, par exemple, de celle qui consistait à faire répéter à ses personnages, comme à de tout petits enfants ou à des hydrocéphales,[1] dix ou vingt fois le même mot, sous forme de question, de réponse, ou de constatation effarée. Il s'est retranché aussi, en grande partie, ce luxe inutile de symboles, tantôt trop faciles et tantôt trop peu clairs, dont s'empêtraient ses premières inventions.

Ce qui reste, c'est quelque chose de très heureusement étrange et de très caressant, et aussi de très poignant. Les impulsions secrètes, inconnues de nous-même, qui précèdent

et préparent les passions mortelles; ce qu'il y a d'involontaire dans nos paroles, dans nos gestes, dans nos regards; les communications muettes de la pensée, d'une créature à une autre; les signes extérieurs qui parfois nous présagent, à notre insu, notre destinée; de mystérieux rapports soudainement dévoilés entre le monde du corps et le monde moral; la stupeur dont nous frappe quelquefois ce simple fait, que *nous vivons*, et comme cela est extraordinaire et incompréhensible; corollairement, la peur de la mort et aussi les pressentiments, les divinations, la peur sans cause présente, la peur imprécise de quelque chose d'indéterminé; certains phénomènes de télépathie; toute la partie de nous-même que nous ignorons et que nous ne gouvernons point; ce qui se passe dans les limbes de l'âme[1] et qui est comme en deça de la pleine existence psychologique; ce qui affleure à peine à la surface de notre "moi"[2]; nos ténèbres intérieures, et, pour le dire d'un mot, la vie inconsciente de l'esprit (cherchez-en la définition dans Schopenhauer),[3] voilà principalement ce que M. Maurice Maeterlinck exprime en images abrégées et frissonnantes, par le moyen de petits personnages simplifiés, lointains, "délocalisés,"[4] habitants de palais et de forêts vagues, et qu'il nomme avec raison des "marionnettes," car, contrairement à l'impérieuse et spécieuse théorie de M. Brunetière,[5] ils ne font exactement que "subir," supporter, trembler, et ils sont, ensemble ou tour à tour, invinciblement mus par des désirs obscurs dont l'origine et la formation leur échappent, et totalement accablés par les impressions qui leur viennent des choses environnantes. Oui, M. Maeterlinck est le poète effrayé et subtil de l'inconscient, de ce qu'il y a de non-moi dans le moi,[6] dirait un métaphysicien, de ce qui est antérieur psychologiquement et physiologiquement (pardon pour ces "deux adverbes joints") aux sentiments et aux actes où le drame et le roman trouvent leur matière accoutumée.

Des poèmes dont l'objet est si mystérieux se prêtent mal à l'analyse. Je vous dirai en quelques mots l'histoire d'Alladine et de Palomides. Ce sont deux jolies et tendres enfants, en proie, — qui dira pourquoi? eux-mêmes n'en savent rien, — à l'amour qui ne pardonne pas, un amour qui les grise, puis les brise, ainsi que de fragiles marionnettes, comme s'ils étaient trop petits vraiment pour le contenir. Alladine, "petite esclave grecque venue du fond de l'Arcadie," était fiancée au vieux roi Ablamore, et le jeune chevalier Palomides devait épouser la bonne Astolaine, fille du roi. Mais, dès que Palomides et Alladine se sont rencontrés, ils s'aiment silencieusement et désespérément. Alors le vieux roi les fait porter tous deux, les mains liées et les yeux bandés, dans des grottes souterraines qui communiquent avec la mer. Ils parviennent à défaire leur bandeau et leurs liens; et ils s'embrassent délicieusement; et, cependant, la blême et glauque lumière que roulent les vagues illumine la grotte, la fait ressembler à un palais magique; et, tandis qu'ils jouissent de cette féerie et de leur amour, ils ont la peur atroce que cela ne dure point. Et, en effet, la bonne Astolaine et les sœurs de Palomides viennent délivrer les captifs en arrachant les pierres de la voûte, et la féerie s'évanouit sous la lumière crue du soleil; et le rêve se dissout au heurt brusque de la réalité. En vain, pour éviter ce malheur, les deux amants se sont laissés glisser dans l'eau. On les en retire, on les soigne dans deux chambres séparées, car le médecin a dit qu'ils mourraient s'ils se revoyaient, ou seulement s'ils s'entendaient parler. Mais ils se parlent à travers les portes fermées. Ils se redisent leur amour, si tristement! "Tu songes à quelque chose, dit la voix de Palomides. — Ce n'étaient pas des pierreries, là-bas, dans la grotte, dit la voix d'Alladine. — Et les fleurs n'étaient pas réelles. — C'est la lumière qui n'a pas eu pitié. . . . Je ne regrette plus les rayons du

soleil. — Alladine! — Palomides!" Un silence, puis tous deux meurent.

Le symbole est charmant, et il est clair. Celui de l'agneau qui suit partout Alladine, et qui s'enfuit la première fois qu'elle voit Palomides, et qui, à la seconde rencontre des amants, se noie dans le fossé du château, était peut-être inutile. — Mais, presque partout, des traits d'une grâce bizarre ou d'un pittoresque inattendu. Ainsi, le vieux roi se penchant vers Alladine endormie: "Je vais l'embrasser sans qu'elle s'en aperçoive, *en retenant ma pauvre barbe blanche.*" M. Maeterlinck aime les cheveux (vous vous rappelez ceux de Mélisande), les cheveux qui sont si beaux, et par où nous continuons d'appartenir un peu au règne végétal, — comme nous appartenons au règne animal par les racines du désir, — lequel, d'autre part, épuré et spiritualisé par l'illusion, nous rapproche du règne angélique. . . . C'est d'abord avec ses beaux cheveux que la petite Alladine est bâillonnée et enchaînée par le roi Ablamore. . . .

Je goûte aussi . . . comment dire? . . . certains raccourcis d'expression dramatique tout à fait saisissants. La première fois qu'Alladine voit Palomides, elle ne lui adresse pas la parole; mais elle se met à bavarder avec le vieux roi. Et lui: "Toi qui ne parlais pas, comme tu parles ce soir!" Quand la bonne Astolaine, ayant connu que Palomides ne l'aime plus, vient dire à son père qu'elle s'était trompée sur ses propres sentiments et qu'elle ne désire plus se marier, le vieillard s'approche d'elle à pas lents, s'arrête, la regarde, et dit simplement: "Je te vois, Astolaine. . . ." Et elle: "Mon père!" Et elle sanglote en l'embrassant. Et lui: "Tu vois bien que c'était inutile." — Et quand Palomides explique à la bonne Astolaine qu'il l'adore toujours, mais enfin qu'il aime la petite Alladine tout en sachant bien que celle-ci "n'a qu'une âme d'enfant, d'une pauvre enfant sans force" et qu'il s'engage peut-être dans un grand malheur, il trouve

ceci qui me semble une merveille d'expression abrégée: "Astolaine, *je t'aime aussi . . . plus que celle que j'aime.*"

Car, dans ce drame simplifié, les marionnettes supérieures assistent, pour ainsi parler, à la fatalité qui les mène, et sentent les ficelles sombres qui les tirent. Et cela est d'une mélancolie assoupissante et douce, d'ailleurs parfaitement malsaine. "Ecoute, dit le vieil Ablamore à Alladine, j'étais venu pour te pardonner tout. . . . Je croyais que tu avais agi comme nous agissons presque tous, sans que rien de notre âme intervienne." Puis, quand il a surpris les deux amoureux et qu'il a déjà résolu de les enfermer dans le souterrain: "Je ne vous en veux pas. Vous avez fait ce qui est ordonné; et moi aussi." Et, pareillement, la bonne Astolaine, consolant Palomides: "Ne pleurez pas. . . . Je sais qu'on ne fait pas ce que l'on voudrait faire. . . . Il faut bien qu'il y ait des lois plus puissantes que celles de nos âmes dont nous parlons toujours." Fatalisme languissant et tendre; on dirait de l'Eschyle pour *pupàzzi* malades.[1]

Elle est adorable, cette petite Astolaine, qui, lorsqu'elle sait que son triste fiancé ne la veut plus pour femme, l'embrasse en lui disant: "Je t'aime davantage, mon pauvre Palomides." Elle ajoute le mot profond: "Je puis respirer avec moins d'inquiétude, puisque je ne suis plus heureuse." Mais je veux transcrire pour vous les phrases pures, délicates et pieuses qui nous décrivent la bonté de cette petite princesse. "Hier soir, dit le vieux roi à la faible Alladine, j'ai surpris le baiser que vous vous êtes donné sous les fenêtres d'Astolaine. En ce moment, j'étais avec elle dans sa chambre. Elle a une âme qui craint tant de troubler d'une larme ou d'un simple mouvement des paupières le bonheur de tous ceux qui l'entourent, que je ne saurai jamais si elle a, comme moi, surpris ce baiser misérable."

Et Palomides, essayant de lui expliquer le charme surhumain qui est en elle: "Il y eut des soirs où je vous

quittais sans rien dire, et où j'allais pleurer d'admiration dans un coin du palais, parce que vous aviez simplement levé les yeux, fait un petit geste inconscient ou souri sans raison apparente, mais au moment où toutes les âmes autour de vous le demandaient et voulaient être satisfaites. Il n'y a que vous qui sachiez ces moments, parce que l'on dirait que vous êtes l'âme de tous. . . ."

. . . Oui, tout cela me plaît extrêmement, et tout cela est, au fond, si bien dans la tradition classique! Imaginez des figures encore plus générales que celles de nos tragédies, et encore moins "situées" dans le temps et dans l'espace; mais, en revanche, non séparées de cet univers physique où tout commence, où toutes les forces, y compris nos passions, ont leur origine cachée. Imaginez que ces petites Ombres, si largement représentatives, s'abstiennent de toute rhétorique discursive et ne prononcent que les mots essentiels des drames humains; des mots tels que:

. . . Chaque jour je la vois
Et crois toujours la voir pour la première fois.[1]

ou: "Qui te l'a dit?"[2] ou:

Ecoutez, Bajazet, je sens que je vous aime[3];

ou: "Entre au couvent!"[4] ou: "Etre ou ne pas être!"[5] ou: "Parle-lui, Hamlet!" ou: "Jamais le soleil ne verra ce demain,"[6] ou: "Nos mains sont de la même couleur,"[7] ou: "J'ai tué le sommeil."[8] Supposez que ces Ombres prononcent ces mots avec une sorte d'étonnement d'avoir à les prononcer et une vague épouvante de vivre; qu'elles se voient elles-mêmes comme des Ombres en effet, qu'elles se voient comme se voit Macbeth au moment où il apprend la mort de sa femme: "Je suis un spectre qui s'agite parmi des fantômes. . . . La vie est un rêve conté par un homme en délire. . . ." Supposez enfin que ces Ombres nous soient

surtout présentées non de face, mais à l'envers, non du côté par où elles communiquent avec la société humaine, mais du côté par où elles tiennent encore à la Vie inconsciente et communiquent avec ce grand réservoir de forces obscures . . . et vous concevrez à peu près ce que M. Maeterlinck réalise quelquefois. Ses poèmes dialogués sont de la quintessence de drame dans du rêve.

J'aurais bien voulu ne lui rien reprocher aujourd'hui. Car nous aimons aimer entièrement, ou totalement haïr. Toutefois je dirai,—avec un vrai chagrin,—que M. Maurice Maeterlinck abuse encore un peu de certains procédés trop faciles, comme de personnifier des abstractions dans des images toutes petites et précises à l'excès. Dans le même couplet, très court, Ablamore dit que "les jours lui semblent plus légers et plus doux que des oiseaux inoffensifs dans les mains," et qu'Astolaine "a une âme que l'on voit autour d'elle, qui vous prend dans ses bras comme un enfant qui souffre." — Au reste, les objets les plus divers amènent les mêmes comparaisons mièvres.[1] Si les jours ressemblent à des petits oiseaux, les os d'Alladine ressemblent à des petits enfants : "J'ai entendu tes os gémir comme des petits enfants ; je ne t'ai pas fait mal ?" lui dit le vieux roi, après lui avoir serré les bras un peu fort. Vous sentez l'affectation et la monotonie.

. . . Et puis, le soupçon me vient que, simplifier à ce point la description des âmes, c'est s'épargner bien du labeur ; que le "mystère," c'est, en un sens, chose infinie, mais que c'est aussi, en littérature, chose simple comme bonjour, puisqu'il faut bien qu'on se borne à le constater et que, si on le pénétrait, il ne serait plus le mystère ; et que, tout de même, *l'Ecole des femmes*,[2] *Bajazet* ou *Monsieur Alphonse*[3] doivent être plus difficiles à écrire que *Alladine et Palomides*. Mais là n'est pas la question. J'ai senti un charme en M. Maurice Maeterlinck, voilà tout. Entre son génie propre et celui de

poètes même plus grands que lui, nous perdrions notre temps à chercher une commune mesure.

Il n'y a point, à parler juste, de "mystère" dans *Intérieur*, point d'obscures divinations, point de phénomènes télépathiques[1]: et, à cause de cela, l'œuvre me paraît encore supérieure à *l'Intruse* et aux *Aveugles*. Les conditions du petit drame sont toutes naturelles et vraies; et l'angoisse, une angoisse effroyable et grandissante, en sort toute seule.

C'est bien simple. La scène est un vieux jardin planté de saules. Au fond, une maison, dont trois fenêtres du rez-de-chaussée sont éclairées. On aperçoit assez distinctement une famille qui fait la veillée sous la lampe. Le père est assis au coin du feu. La mère, un coude sur la table regarde dans le vide. Deux jeunes filles, vêtues de blanc, brodent, rêvent et sourient à la tranquillité de la chambre. Un enfant sommeille, la tête sous le bras de la mère. "Il semble que lorsqu'un d'eux se lève, marche ou fait un geste, ses mouvements sont graves, lents, rares et comme spiritualisés par la distance, la lumière et le voile indécis des fenêtres."

Or cette calme famille n'est pas au complet. La fille aînée, partie le matin pour un voyage de quelques jours, s'est noyée dans un étang. Un étranger a retiré le cadavre. Il vient, accompagné d'un vieillard ami de la famille, apporter la triste nouvelle.

Tous deux entrent avec précaution dans le jardin. Ils voient, par les fenêtres, la famille assemblée, si paisible et si confiante. Et alors ils n'osent plus, ils ne peuvent plus entrer dans la maison. . . .

Cependant, les gens du village apportent, à travers les prairies, le corps de la morte. . . . Et, dans la chambre familiale, la mère tricote, et le père suit des yeux le grand balancier de l'horloge, et les deux sœurs se sont levées, et

semblent regarder dehors.... Et le vieillard, pénétré d'épouvante, se livre à des réflexions: "Je ne sais pas pourquoi tout ce qu'ils font m'apparaît si étrange et si grave.... Ils attendent la nuit, simplement, sous leur lampe, comme nous l'aurions attendu sous la nôtre; et je crois les voir du haut d'un autre monde, parce que je sais une petite vérité qu'ils ne savent pas encore.... Et rien ne serait arrivé que j'aurais peur à les voir si tranquilles.... Ils ont trop de confiance en ce monde.... Ils sont là, séparés de l'ennemi par de pauvres fenêtres. Ils croient que rien n'arrivera parce qu'ils ont fermé la porte et ils ne savent pas qu'il arrive toujours quelque chose dans les âmes et que le monde ne finit pas aux portes des maisons.... Ils sont si sûrs de leur petite vie, et ils ne se doutent pas que tant d'autres en savent davantage; et que moi, pauvre vieux, je tiens ici, à deux pas de leur porte, tout leur petit bonheur, comme un oiseau malade, entre mes vieilles mains que je n'ose pas ouvrir...."

L'angoisse devient intolérable. A voir si tranquilles ces gens qui ne savent pas que leur enfant est morte, une jeune fille dit ce mot admirable: "Oh! qu'ils sont malheureux!" et: "Quelle patience ils ont!" Enfin, le funèbre cortège arrive dans le jardin sombre. Le vieillard s'est décidé à frapper à la porte de la maison. On le voit, du dehors, entrer dans la chambre éclairée, on assiste à la conversation, à l'annonce graduée de la mauvaise nouvelle, *sans entendre les paroles*. A un moment, on voit la mère tressaillir et se lever; et quelqu'un s'écrie: "Oh! la mère va comprendre!..."

Cela est extrêmement poignant, et cela est, au plus haut point, du théâtre (encore que malaisé à mettre sur les planches[1]). Nous ne sommes jamais plus angoissés que, lorsque, dans un drame, nous savons qu'il est arrivé malheur à un personnage, et que celui-ci l'ignore, et que *nous*

attendons qu'il le sache. (Tout le tragique d'*Œdipe-Roi*[1] est dans cette attente.) Or, ce cas dramatique, M. Maeterlinck s'en est emparé, l'a rendu aussi général qu'il se pouvait, puis l'a traduit aux yeux de la façon la plus concrète et la plus intense. A la minute où j'écris, *Intérieur* me paraît une espèce de chef-d'œuvre.

La Mort de Tentagiles est encore un cas dramatique à la fois généralisé et je voudrais pouvoir dire : intensifié, mais avec plus de convention dans les moyens.

CONTES.

AMITIÉ

Ni Achille et Patrocle,[1] ni Oreste et Pylade,[2] ne furent unis d'une amitié aussi forte et aussi tendre que les deux plus beaux entre les compagnons d'Enée, Nisus et Euryale. " Ils se chérissaient l'un l'autre uniquement, dit le poète Virgile, et ne se quittaient point, même dans la bataille."

Euryale était le plus jeune. Sa mère Ida l'avait confié à Nisus. Et, ainsi, il y avait dans l'amitié d'Euryale un peu de déférence et de gratitude, et un peu de paternité dans l'amitié de Nisus : chez tous deux le même dévouement, le même besoin de vivre pour son ami et la même insouciance des femmes. Ils étaient doux avec leurs captives, mais ne leur accordaient que peu de moments.

Le vieil Achate, qui avait formé les deux amis au métier des armes, leur répétait souvent :

— Il est indigne d'un homme de s'abandonner tout entier à l'amour d'une captive ou même d'une femme de condition libre. La femme n'est faite que pour tisser la toile, préparer les mets et, quelquefois, charmer les guerriers aux heures de repos. Mais celui qui aime une femme plus qu'il ne convient aura la honte d'être maîtrisé par elle. Il sera troublé, dans le conseil et dans l'action, par le ressouvenir des caresses. Il porte en lui un mal qui obscurcira son esprit et qui rompra ses jarrets pendant la marche ou la bataille. Bientôt il préfèrera la bouche et les yeux d'une femme à tout ce qui fait l'honneur de la vie. Au contraire, rien n'est plus honnête ni plus avantageux que l'amitié qui unit deux hommes. Ils peuvent se confier leurs secrets sans

peur d'être trahis; ils peuvent converser longtemps ensemble, car ils se comprennent; et ainsi, chacun d'eux profite des pensées de l'autre. Enfin, ils peuvent se porter mutuellement secours dans le danger. Celui qui aime une femme perd sa force; celui qui a un ami double la sienne. Les anciens hommes faisaient peu de cas de la femme, l'estimant ce qu'elle vaut. Je vois, hélas! que ces mœurs ont bien changé, et que beaucoup d'hommes éprouvent pour des femmes des sentiments déraisonnables. Souvenez-vous qu'une femme perdit Ilion. Souvenez-vous que c'est pour avoir triomphé des artifices féminins qu'il a été donné au roi Enée de fonder la cité qui durera toujours. Méfiez-vous de la femme, ô jeunes gens!

Euryale et Nisus écoutaient ces leçons et les gardaient fidèlement dans leur cœur.

Vers ce temps-là parut, dans le camp ennemi, amenée par son père Métabus, l'amazone Camille.

Camille était toute petite encore lorsque le roi Métabus, chassé de la ville de Priverne à cause de sa tyrannie, l'avait emportée avec lui dans sa fuite. Il marchait vers les montagnes boisées qui fermaient l'horizon, serrant l'enfant contre lui dans un pli de son manteau. Les hommes envoyés à sa poursuite battaient la plaine, et les flèches sifflaient autour de lui. Il arriva près du fleuve Amasénus, qui coulait à pleins bords, gonflé par les pluies. Il se disposait à passer le fleuve à la nage, mais il craignait pour son cher fardeau.

Alors il eut une idée. Il était armé d'un long javelot, lourd de nœuds, la pointe durcie au feu. Il attacha solidement l'enfant au milieu de la hampe, avec des courroies d'écorce, et, brandissant le javelot:

— O fille de Latone, vierge chasseresse, je te consacre ma fille. Elle est ta suppliante; elle tient pour la première fois, dans ses bras, l'arme qui t'est coutumière. Sauve et reçois

pour servante l'enfant que je confie à l'incertitude des airs. . . .

Il dit et, ramenant en arrière son bras robuste, il lança la javeline, et, sur la javeline sifflante, Camile franchit la largeur du courant rapide. Puis Métabus se jeta dans le fleuve, retrouva, avec l'enfant saine et sauve, l'épieu fiché sur l'autre rive, et l'arracha du sol, vibrant encore. . . .

Il vécut avec sa fille dans la solitude des monts et des forêts. Il la nourrit de lait de jument et, dès qu'elle put courir, il lui mit entre les mains un arc et des flèches et suspendit une peau de tigre à ses épaules délicates.

Quand les Troyens descendirent en Italie, Camille avait quinze ans. Elle était merveilleusement belle et habile au maniement des armes. Et ses yeux étaient purs, frais et profonds comme une fontaine immobile dans les grands bois.

En haine des étrangers et par ennui de l'inaction, Métabus offrit ses services au roi Turnus et rejoignit avec Camille l'armée des Rutules.

Or, dès la première bataille, l'amazone Camille, ayant fait d'abord avec ses flèches un grand carnage de soldats troyens, tira son épée pour combattre de près et se trouva subitement, dans la mêlée, face à face avec le cavalier Euryale.

Le choc fut violent. Après s'être heurtées à coups pressés, les deux épées se lièrent, cependant que les deux chevaux,[1] flanc contre flanc, tournaient sur eux-mêmes avec des piétinements sonores.

Mais tout à coup le bras d'Euryale retomba, comme si le jeune héros eût refusé de se défendre.

C'est qu'il avait vu les yeux de la guerrière Camille.

La vierge leva son épée, et c'était fait d'Euryale, si Nisus ne fût venu au secours de son ami.

D'un coup rapide il détourna l'épée, et d'un autre coup il la brisa en deux.

Il tenait donc l'amazone à sa merci.[1]

Mais il s'arrêta et, soudain, tourna bride.

C'est qu'il avait vu les yeux de la vierge, sa bouche pure et, même dans la colère, pareille à une fleur, et les mèches blondes qui s'échappaient de son casque léger.

Le soir de la bataille, pour la première fois, Nisus et Euryale ne trouvèrent point de plaisir à être ensemble. Ils oublièrent de se raconter, comme ils en avaient l'habitude, leurs impressions de la journée. Ils se séparèrent sans s'être presque adressé la parole. Euryale feignit une grande fatigue, et chacun se retira sous sa tente.

Le lendemain (une trêve de trois jours avait été conclue entre les deux armées), Euryale sortit du camp dès l'aurore et, par un sentier abrupt, à travers les broussailles, il gagna une hauteur d'où l'on découvrait le camp des Rutules, à deux portées de flèche.

Une rivière coulait au bas de la colline.

Euryale vit Camille qui menait boire son cheval à la rivière. Elle n'était vêtue que d'une tunique couleur de souffre, serrée d'une courroie sous la cambrure de sa taille, et de souples jambières en peau de chevreau. Ses cheveux dénoués flottaient sur ses reins. Et, sous les rayons obliques du soleil levant, à travers les éclaboussures d'eau qui retombaient en pluie de perles, l'or de sa toison et le soufre de sa tunique la faisaient ressembler à une petite déesse surnaturellement apparue.

Lorsque Camille fut rentrée au camp des Rutules, Euryale redescendit la colline et, dans l'âpre sentier, il rencontra Nisus qui montait.

Les deux amis se regardèrent et ne se parlèrent point, ayant lu clairement dans les yeux l'un de l'autre la pensée que tous deux voulaient taire.

Ils ne se virent point les deux jours suivants.

Cependant, Nisus songea :

— Nous sommes, mon frère Euryale et moi, possédés par cette femme. Tant qu'elle sera là, nous serons lâches devant elle dans la bataille. Ou bien, si nous la faisons prisonnière, ce sera pire encore. Je pourrais peut-être, par un grand effort de courage, me sacrifier à lui, puisqu'il est le plus faible et le plus jeune, et lui céder celle dont les yeux ont mis ce poison dans notre sang. Mais c'est alors qu'il serait perdu. Et puis, quoi qu'il pût advenir, ce serait fini de notre amitié. Il faut donc que je tue cette femme, si je veux rester l'ami d'Euryale, ce à quoi je tiens plus qu'à aucune autre chose au monde. Mais je dois la tuer par ruse, dans les ténèbres, et sans voir son visage; car, si je le voyais, je n'aurais plus la force de frapper.

Et Euryale songeait de son côté :

— Si cette femme devient notre captive (puisque les dieux nous ont promis la victoire sur les Rutules), ou bien elle m'aimera, et alors je rendrai Nisus malheureux, ou bien elle aimera Nisus, et alors je le haïrai. Or, ce serait chose abominable, car je dois tout à Nisus. Il m'a chéri et soigné comme eût fait une mère; il m'a fortifié par son exemple; ce que j'ai de vertu me vient de lui, et il m'a plusieurs fois sauvé la vie dans les mêlées. Il faut donc que Camille disparaisse. Mais je ne saurais l'attaquer en face, parce que, si je rencontrais ses yeux, l'épée me tomberait des mains et je lui appartiendrais malgré moi.

Le soir du jour où devait expirer la trêve, Nisus dit à Euryale :

— Ami, si je me suis tu pendant trois jours, c'est que je méditais un grand dessein. Je sais par où l'on peut s'introduire la nuit, sans être vu des sentinelles, dans le camp des Rutules. Viens avec moi, et nous en égorgerons un grand nombre pendant leur sommeil. Viens, et, parmi les têtes que les dieux nous livreront, jurons de n'en épargner aucune.

— Frère, dit Euryale, je le jure.

. . . Cette nuit-là, une nuit sans lune, Camille dormait profondément dans un coin de sa tente.

Une petite lampe faisait courir des lueurs pâles sur le casque et la cuirasse accrochés au mur de toile, mais laissait dans l'ombre le visage de la jeune fille.

Nisus, tout rouge de sang (car il avait déjà égorgé, silencieusement, un grand nombre de Rutules), entra à pas muets.

Il considéra le corps gracieux allongé sur les tapis et, ayant reconnu, au mouvement de la respiration, la place où il devait frapper, il enfonça son poignard, dans le cœur de la guerrière, en se détournant.

A ce moment, Euryale apparut, très pâle, à la porte de la tente.

— C'est fait, dit Nisus.

Et les deux jeunes hommes s'embrassèrent en pleurant.

CHARITÉ.

Le vieux Touriri, prince de Bagdad, était très riche, très savant, et passait pour parfaitement sage.

Dans son palais, où les marbres et les métaux précieux imitaient, par leurs ciselures, les arbres et les fleurs,

Dans ses jardins, où les fleurs et les arbres imitaient, par leur éclat, les métaux et les pierreries,

Il entretenait de belles femmes, sans leur rien demander que d'être belles et bien parées, — il ne leur en voulait point d'être capricieuses ou sottes[1] ;

Il entretenait des poètes, sans leur rien demander que d'écrire des vers et des chansons quand la fantaisie leur en venait, — et il ne leur en voulait point quand leurs chansons n'étaient pas bonnes ;

Il entretenait des philosophes, sans leur rien demander que de raisonner avec lui sur la nature de Dieu et l'origine

du monde, — et il ne leur en voulait point quand d'aventure ils déraisonnaient.

Un matin de printemps, Touriri se promenait dans la principale rue de Bagdad.

Les monceaux d'oranges et les amas de roses qui emplissaient les voitures des marchands, le fourmillement des vestes et des robes bleues, rouges et vertes, étincelaient dans la blancheur de la rue; des magnolias se penchaient par-dessus les murs des cours, et l'eau chantait plus légère dans les vasques des fontaines.

Et les jeunes femmes étaient pareilles à des fleurs un peu moites, avivées d'une petite rosée tiède, et très subtilement odoriférantes.

Et, à cause de ces parfums, de ces couleurs, de cette joie épandue, le sage Touriri sentait son vieux corps s'assouplir; il se ressouvenait avec plaisir des jours passés; il ne voyait plus aucune objection sérieuse à l'existence du monde comme il est; et il n'était pas fort éloigné de croire que la vie est bonne.

Il dit presque tout haut:

— La douce chaleur! et le beau soleil!

Il rencontra une petite fille de cinq ans, blonde et rose, jolie, vêtue d'une chemisette. Très grave, un doigt dans sa bouche, l'enfant, à travers les mèches de ses cheveux de lin, le regardait, et semblait admirer beaucoup la grande barbe de Touriri, ou peut-être les bêtes mystérieuses brodées sur son manteau.

Et, parce qu'elle était jolie, Touriri se pencha sur elle, l'embrassa, et lui mit deux pièces d'or dans sa petite main.

Il rencontra ensuite un petit garçon de dix ans. L'enfant était laid, couvert de haillons, criblé de taches de rousseur jusqu'au bout de son nez pointu, et ses yeux étaient sans transparence comme une eau salie. Il tendait la main, et, d'une voix aiguë, en ayant l'air de réciter une leçon et de

penser à autre chose, il racontait que sa mère était au lit, qu'il avait sept petits frères et qu'il n'avait pas mangé depuis trois jours.

Touriri fronça les sourcils et lui donna une pièce d'or.

Vingt pas plus loin, il vit un vieux mendiant, tout loqueteux et marmiteux,[1] l'échine cassée, l'air d'un chien battu. Sa barbe était jaune comme du chanvre mal lavé et ses yeux rouges et sans cils ressemblaient aux fentes qui s'ouvrent dans les figues trop mûrs. D'une voix rauque, sifflante comme un soufflet crevé, lentement et sans un arrêt, recommençant aussitôt qu'il avait fini, il disait :

— Ayez pitié d'un pauvre homme qui ne peut plus travailler. Le Seigneur Ormuz vous récompensera.

Et l'haleine fétide de sa prière sentait les boissons fermentées.

Touriri lui tendit une pièce d'argent, mais de si loin que la pièce tomba par terre ; et le vieux mendiant s'agenouilla péniblement pour la ramasser.

Un instant après, Touriri rencontra une femme, dont on n'aurait pu dire si elle était jeune ou vieille, et qui tenait sur son épaule un nouveau-né coiffé de dartres et d'ulcères. Humble comme la poussière des chemins, si courbée qu'il ne voyait pas ses yeux, elle le suivit en murmurant d'une voix molle une prière obstinée.

Non par dureté, mais par ennui, Touriri pressa le pas ; mais cette misère et cette plainte se traînaient toujours derrière lui. Il fouillait dans son escarcelle, ne trouvant point ce qu'il y cherchait. Enfin, d'un geste de colère, il jeta à la femme quelques pièces de cuivre.

Il aperçut alors, à trente pas devant lui, un homme sans bras ni jambes, accoté contre un mur. L'homme, d'une voix forte, fausse et triste, et qui semblait une voix de bois, chantait une chanson d'amour, une chanson de Firdousi, pleine de fleurs, de rayons et d'oiseaux ; et cela était horrible à entendre.

Touriri s'arrêta, et, comme celui-là du moins ne pouvait le suivre, il fit semblant de ne pas le voir et passa de l'autre côté de la rue.

Il marcha quelque temps encore, mais il ne sentait plus la joie de vivre. Il dit tout haut :

— Ce soleil est insupportable !

Et il rentra dans son palais.

Alors, ayant réfléchi, il appela son intendant et lui dit :

— Va dans la Grand'Rue. Tu rencontreras un vieux mendiant, et tu lui donneras une pièce d'or ; puis une pauvresse allaitant un enfant, et tu lui donneras deux pièces d'or ; puis un homme sans bras ni jambes, et tu lui donneras trois pièces d'or.

Mais, à partir de ce jour, toutes les fois que Touriri sortait dans la ville, un serviteur marchait devant lui, distribuait de l'argent à tous les mendiants et leur commandait de s'en aller, pour que son maître ne les vît pas.

Et le sage Touriri devint de plus en plus aumônier et charitable. On eût dit qu'il s'était juré qu'il n'y aurait plus de pauvres à Bagdad. Tous les jours, dans les salles basses de son palais, on distribuait à tous ceux qui se présentaient de la nourriture et de l'argent. Il fonda un hospice pour les enfants, un pour les vieillards, un pour les mères, un pour les infirmes et les malades.

Et, quand on lui rapportait qu'un faux malade ou un faux indigent s'était fait secourir par ruse, il répondait :

— Laissez-moi en repos. Je n'ai point le loisir de rechercher la vérité ni de la distinguer du mensonge.

Il dépensa de la sorte, pour le soulagement des autres hommes, plus des neuf dixièmes de ses immenses richesses. Même il réduisit le train de sa maison * et ne garda près de lui que les plus jeunes de ses femmes, les plus paresseux de ses poètes et les moins affirmatifs de ses philosophes.

* *Il réduisit le train de sa maison :* "He diminished his household expenses."

Au reste, il continuait à vivre délicatement, parmi les plus beaux ouvrages de l'art, de l'industrie et de l'esprit des hommes ; et jamais il ne visita les hospices qu'il avait fondés, ni ne descendit dans les salles où il nourrissait les malheureux.

Un jour qu'il se promenait dans la ville, de pauvres gens l'entourèrent ; ils criaient tous ensemble qu'ils lui devaient la vie ; et plusieurs s'agenouillaient et baisaient le bord de sa robe. Mais il se mit en colère, comme si ces témoignages l'outrageaient ou le faisaient souffrir.

Et le peuple le considéra comme le plus vénérable homme et le plus élevé en sainteté qui eût jamais vécu en Perse.

Quand il se vit près de mourir, il éloigna les philosophes et les poètes et ne retint à son chevet qu'une belle fille de seize ans, la priant de ne lui rien dire, mais de le regarder seulement avec ses yeux de bleuet.

Il mourut.

Les pauvres — les anciens pauvres — de Bagdad suivirent tous ses funérailles, et beaucoup pleuraient.

Par delà les temps, par delà l'espace, par delà les formes . . .

Où donc alors ?

Je ne sais, ni moi ni personne.

L'âme de Touriri comparut devant Ormuz pour être jugée.

Ormuz lui demanda :

— Qu'as-tu fait sur la terre ? Quelles sont tes œuvres ?

Touriri, fort tranquille sur la sentence prochaine, répondit avec modestie et sincérité :

— Certes, j'ai été faible, n'étant qu'un homme. Je me suis délecté aux belles lignes, aux belles couleurs, aux sons, aux parfums, aux contacts suaves et aux jeux futiles de la parole. Mais j'ai fondé de mes deniers quatre hôpitaux, j'ai donné aux pauvres neuf parts de mes biens, et je n'ai gardé pour moi que la dîme.

— Il est vrai, dit Ormuz, que tu ne fus pas un méchant homme et que même tu fus souvent conduit par un esprit de douceur. Néanmoins, tu n'entreras pas cette fois dans mon paradis. Mais ton âme redescendra dans un autre corps, et tu vivras une nouvelle vie terrestre, afin d'expier et d'apprendre.

Touriri, fort étonné, demanda:

— Qu'ai-je donc à expier, Seigneur?

— Rentre en toi-même, dit Ormuz, et connais-toi mieux. Quelle était ta pensée quand tu donnais aux pauvres ton bien? Et le jour où tu rencontras le vieux mendiant, la femme pâle avec son nourrisson et l'homme sans bras ni jambes, qu'as-tu ressenti dans ton cœur?

— Une immense pitié pour la douleur humaine, répondit Touriri.

— Tu mens, dit Ormuz. Leur vue te fut d'abord une surprise désagréable. Elle te rappelait trop brutalement l'existence de la souffrance et de la misère. Puis tu leur en voulais d'offusquer tes yeux par leur malpropreté et leur laideur. Tu leur en voulais aussi de leur avilissement, de la bassesse avec laquelle ils t'imploraient, et de l'opiniâtreté de leurs traînantes prières; et tu leur jetais l'aumône avec dégoût. Tu méprisais si fort les malheureux qu'un jour tu ne pus supporter leurs actions de grâces, car la grossièreté des effusions populaires t'irritait; et la délicatesse de ton goût refusa à ces pauvres gens le droit de te prouver, par leur reconnaissance, qu'ils n'étaient pas indignes de tes bienfaits. Tu t'efforças de supprimer la misère, estimant qu'elle souille le monde et qu'elle déshonore la vie. Mais je te le dis, moi qui sonde les consciences, il y eut de la révolte et de la haine dans ta charité.

— Mais, reprit Touriri, ce que je haïssais, ce n'étaient point des misérables, c'était la souffrance, c'était le mal, c'était Ahrimane, votre éternel ennemi.

— Ahrimane, c'est moi, répondit Ormuz.

— Vous, Seigneur ?

— Je suis Ahrimane, étant Ormuz. Le bien ne peut sortir que du mal ; la vertu ne peut sortir que de la souffrance.

— Est-ce là, Seigneur, ce que vous avez trouvé de mieux?

— Ne blasphème point. Le mal passera. Il n'existe que pour engendrer la félicité et la vertu. Quand la Terre, où se fait l'épreuve, aura disparu, quand toutes les âmes des justes seront avec moi, ce sera comme si le mal n'avait jamais existé.

— Cela est spécieux, dit Touriri. Mais qu'en faut-il conclure pour mon cas? Quel sentiment pouvaient m'inspirer des créatures avilies et déplaisantes à voir ? et que leur devais-je de plus que de soulager leur misère?

— C'est pour te l'apprendre que je te renvoie sur la terre.

— Mais, Seigneur . . .

Touriri n'acheva pas. Plus d'Ormuz . . . plus de Touriri . . . l'abîme . . .

Rien de plus simple ni de plus triste que la vie de Tirirou.

Il naquit à Eschoub, de très pauvres artisans. Il eut une enfance mal nourrie et souvent battue. Il apprit un métier, dont il vécut péniblement. Il avait des vertus de pauvre homme : il était assez honnête, assez bon et très résigné, mais il n'avait ni la fierté ni la délicatesse qui sont le luxe de l'âme.

Il se maria pour n'être pas seul. Le travail manquait souvent. Sa femme et ses deux enfants moururent de misère. Un jour, il tomba d'un échafaudage, et, mal soigné, resta fort impotent des deux jambes, avec un bras paralysé et une plaie incurable à l'autre bras.

Il lui fallut mendier. D'abord il s'y prit mal[1]; honteux, il n'osait insister et il ne recevait presque rien.

Peu à peu, l'habitude lui vint de la main opiniâtrément tendue comme un engin de pêche, des attitudes humiliées, de la prière qui poursuit le passant et qui espère le lasser. Dès lors il reçut à peu près de quoi ne pas mourir de faim.

Et, n'ayant aucune joie au monde, quand il lui restait quelques sous, il s'enivrait avec la liqueur fermentée du maïs.

Une jeune fille très pauvre, qui habitait une chambre voisine de son taudis, l'ayant rencontré plusieurs fois, eut pitié de lui.

Chaque matin, elle venait laver la plaie de Tirirou, lui faisait son lit, préparait sa soupe et raccommodait ses vêtements, sans rien lui demander pour cela.

Elle s'appelait Krika et n'était point belle, mais ses yeux étaient si bons qu'on aimait à les rencontrer.

Et, sans savoir pourquoi, Tirirou guettait chaque matin, de son grabat,[1] le moment où Krika, se levant, paraissait à sa fenêtre.

Un jour que Tirirou mendiait comme de coutume, un homme riche lui jeta avec dégoût une pièce d'or.

Dans le même moment, Ormuz permit que l'âme de Tirirou se souvînt d'avoir été celle de Touriri.

Et Tirirou, voyant de la haine dans le regard de l'homme riche qui lui faisait l'aumône, comprit pourquoi Touriri avait été condamné par Ormuz.

Il comprit que lui aussi, dans sa vie antérieure, il avait, tout en les secourant, haï les misérables pour leur avilissement et leur laideur, c'est-à-dire pour des choses dont ils n'étaient point responsables.

Le lendemain matin, quand Krika vint lui panser sa plaie, il la regarda. Il vit qu'elle faisait cela sans dégoût, et que ses yeux restaient doux et tranquilles.

Et alors il s'aperçut que cette jeune fille qui le soignait

et ne s'éloignait point de lui, bien qu'il fût horrible entre les misérables, était vraiment bonne et vraiment sainte.

Quand elle eut fini de le panser, il lui baisa la main silencieusement et pleura.

Et Ormuz lui fit la grâce de mourir dans la nuit même, très doucement.

— Qu'as-tu compris? demanda Ormuz à l'âme de Touriri-Tirirou.

— Voici, Seigneur. Il faut servir les pauvres pauvrement.* Il faut entrer dans leur âme de pauvres, ne point les mépriser pour un abaissement et une diminution d'âme où nous aurions pu être réduits, nous aussi, si nous avions été accablés par les mêmes nécessités ; les aimer du moins pour leur résignation, eux qui sont le nombre et dont les colères unies balayeraient les riches comme des fétus de paille ; et rechercher enfin s'il ne subsiste pas chez eux quelque vestige de noblesse et de dignité. Et il faut les servir humblement ; il faut, de même qu'on se résigne à ses propres souffrances, se résigner à la misère des autres en tant qu'elle offense nos délicatesses ; il faut, tout en les soulageant, ne point se révolter contre cette misère, mais l'accepter comme on accepte les mystérieux desseins de Celui qui connaît seul la raison des choses. Car le but de l'univers, ce ne n'est point la production de la beauté plastique, mais de la bonté.

— C'est à peu près cela, dit Ormuz. Bon serviteur, entre dans mon repos.

* Pascal (*Vie de Blaise Pascal*, par Mme. Périer). J'étends un peu le sens que Pascal donnait à ce mot.

LA CLOCHE.

La petite paroisse de Lande-Fleurie avait une vieille cloche et un vieux curé.

La cloche était si fêlée que sa sonnerie ressemblait à une toux de vieille femme, qui faisait mal à entendre et qui attristait les laboureurs et les bergers répandus dans les champs.

Le curé, l'abbé Corentin, était solide encore, malgré ses soixante-quinze ans. Il avait une figure d'enfant, ridée, mais rose, encadrée de cheveux blancs pareils aux écheveaux que filaient les bonnes femmes de Lande-Fleurie. Et il était adoré de ses ouailles à cause de sa bonhomie et de sa grande charité.

Comme l'époque approchait où l'abbé Corentin devait accomplir la cinquantième année de son sacerdoce, ses paroissiens résolurent de lui offrir un cadeau d'importance pour fêter cet anniversaire.

Les trois marguilliers firent secrètement la quête dans toutes les maisons, et, quand ils eurent réuni cent écus, ils les portèrent au curé, en le priant d'aller à la ville et d'y choisir lui-même une cloche neuve :

— Mes enfants, dit l'abbé Corentin, mes chers enfants . . . c'est évidemment le bon Dieu qui . . . pour ainsi dire . . . en quelque manière . . .

Et il n'en put dire plus long, tant il était ému. Il ne sut que murmurer :

— *Nunc dimittis servum tuum, Domine, secundum verbum tuum in pace.*

Dès le lendemain, l'abbé Corentin se mit en route pour acheter la cloche. Il devait faire à pied deux lieues de

pays jusqu'au bourg de Rosy-les-Roses, où passait la diligence qui menait à la bonne ville de Pont-l'Archevêque, chef-lieu de la province.

Il faisait beau. La vie des arbres, des oiseaux et des plantes utiles ou agréables bruissait sous le soleil des deux côtés du chemin.

Et le vieux curé, la tête déjà pleine des beaux carillons futurs, marchait allègrement, en louant Dieu, comme saint François, de la gaieté de la création.

Comme il approchait de Rosy-les-Roses, il vit, sur le bord de la route, une voiture de saltimbanques dételée. Non loin de cette voiture, un vieux cheval était couché sur le flanc, les quatre jambes allongées et raidies, les cerceaux des côtes et les os pointus de la croupe crevant la peau usée, du sang aux naseaux, la tête énorme et les yeux blancs.

Un vieil homme et une vieille femme, vêtus de haillons bizarres et de maillots de coton rosâtre étoilés de reprises, étaient assis au bord du fossé et pleuraient sur le vieux cheval mort.

Une fille de quinze ans surgit du fond du fossé et courut vers l'abbé, en disant :

— La charité, monsieur le curé ! la charité, s'il vous plaît !

La voix était rauque et douce à la fois et modulait sa prière comme une chanson de zingara.[1] L'enfant, dont la peau avait la couleur du cuir fraîchement tanné, n'était vêtue que d'une chemisette sale et d'un jupon rouge ; mais elle avait de très larges prunelles noires et veloutées et les lèvres comme des bigarreaux[2] mûrs ; ses bras jaunes étaient tatoués de fleurs bleues et un cercle de cuivre retenait ses cheveux noirs, étalés en éventail de chaque côté de son visage maigre, comme cela se voit aux figures égyptiaques.

L'abbé, ralentissant sa marche, avait tiré de son porte-monnaie une pièce de deux sous. Mais, ayant rencontré les yeux de l'enfant, il s'arrêta et se mit à l'interroger.

— Mon frère, expliqua-t-elle, est en prison, parce qu'on a dit qu'il avait volé une poule. C'est lui qui nous faisait vivre et nous n'avons pas mangé depuis deux jours.

L'abbé remit les deux sous dans sa bourse et en tira une pièce blanche.

— Moi, continua-t-elle, je sais jongler, et ma mère dit la bonne aventure. Mais on ne nous permet plus de faire notre métier dans les villes et dans les villages, parce que nous sommes trop misérables. Et maintenant, voilà que notre cheval est mort. Qu'est-ce que nous allons devenir?

— Mais, demanda l'abbé, ne pourriez-vous point chercher de l'ouvrage dans le pays?

— Les gens ont peur de nous et nous jettent des pierres. Puis, nous n'avons pas appris à travailler; nous ne savons faire que des tours.[1] Si nous avions un cheval et un peu d'argent pour nous habiller, nous pourrions encore vivre de notre état . . . Mais il ne nous reste plus qu'à mourir.

L'abbé remit la pièce blanche dans son porte-monnaie.

— Aimes-tu le bon Dieu? demanda-t-il.

— Je l'aimerai s'il nous vient en aide, dit l'enfant.

L'abbé sentait à sa ceinture le poids du sac où étaient les cent écus de ses paroissiens.

La mendiante ne quittait point le saint prêtre des yeux, de ses yeux de tzigane que les prunelles emplissaient tout entiers. Il questionna:

— Es-tu sage[2]?

— Sage? fit la tzigane avec étonnement, car elle ne comprenait pas.

— Dis: "Mon Dieu, je vous aime!"

L'enfant se taisait, des larmes plein les yeux. L'abbé avait défait les boutons de sa soutane et ramenait le gros sac plein d'argent.

La tzigane[3] attrapa le sac d'un geste de singe et dit:

— Monsieur le curé, je vous aime.

Et elle s'enfuit vers les deux vieux qui, sans bouger, pleuraient toujours sur le cheval mort.

L'abbé continua sa marche vers Rosy-les-Roses, songeant à la grande misère où il plaît à Dieu de tenir beaucoup de ses créatures, et le priant d'éclairer cette petite bohémienne qui, visiblement, n'avait pas de religion, et qui, peut-être, n'avait pas même reçu le saint baptême.

Mais, tout à coup, il s'avisa que ce n'était plus la peine d'aller à Pont-l'Archevêque, puisqu'il n'avait plus l'argent de la cloche.

Et il revint sur ses pas.

Il avait peine à comprendre, maintenant, comment il avait pu donner à une mendiante inconnue, à une saltimbanque, une somme si énorme — et qui ne lui appartenait point.

Il pressa le pas, espérant revoir la bohémienne. Mais il n'y avait plus, au bord du chemin, que le cheval mort et la roulotte[1] dételée.

Il médita sur ce qu'il venait de faire. Il avait, sans aucun doute, gravement péché : il avait abusé de la confiance de ses ouailles, détourné un dépôt, commis une espèce de vol.

Et il entrevoyait avec terreur les conséquences de sa faute. Comment la cacher ? Comment la réparer ? Où trouver cent autres écus ? Et, en attendant, que répondre à ceux qui l'interrogeraient ? Quelle explication donner de sa conduite ?

Le ciel se couvrait. Les arbres étaient d'un vert blessant et cru sur l'horizon livide. De larges gouttes tombèrent. L'abbé Corentin fut frappé de la tristesse de la création.

Il put rentrer au presbytère sans être aperçu.

— C'est déjà vous, monsieur le curé ? demanda sa servante, la vieille Scholastique. Vous n'êtes donc pas allé à Pont-l'Archevêque ?

L'abbé fit un mensonge :

— J'ai manqué la diligence de Rosy-les-Roses. . . . Je retournerai un autre jour. . . . Mais, écoute, ne dis à personne que je suis déjà revenu.

Il ne dit point sa messe le lendemain. Il resta enfermé dans sa chambre et n'osa même se promener dans son verger.

Mais, le jour suivant, on vint le chercher pour porter l'extrême-onction à un malade, au hameau de Clos-Moussu.

— M. le curé n'est pas rentré, dit la gouvernante.

— Scholastique se trompe ; me voici, dit l'abbé Corentin.

En revenant de Clos-Moussu, il rencontra un de ses plus pieux paroissiens :

— Eh bien, monsieur le curé, avez-vous fait bon voyage ?

L'abbé mentit pour la seconde fois :

— Excellent, mon ami, excellent.

— Et cette cloche ?

L'abbé fit un nouveau mensonge. Hélas ! il n'en était déjà plus à les compter.

— Superbe, mon ami, superbe ! On la dirait en argent fin. Et quel joli son ! Rien qu'en lui donnant une chiquenaude,[1] elle tinte si longtemps que cela n'en finit plus.

— Et quand la verrons-nous ?

— Bientôt, mon cher enfant, bientôt. Mais il faut d'abord graver dans son métal son nom de baptême, ceux de ses parrain et marraine et quelques versets des saintes Écritures. . . . Et, dame ! cela demande du temps.

— Scholastique ! dit l'abbé en rentrant chez lui, si l'on vendait le fauteuil, la pendule et l'armoire qui sont dans ma chambre, crois-tu qu'on en tirerait cent écus ?

— On n'en tirerait pas trois pistoles, monsieur le curé. Car, sauf votre respect, tout votre mobilier ne vaut pas quatre sous.

— Scholastique ! reprit l'abbé, je ne mangerai plus de viande. La viande me fait mal.

— Monsieur le curé, répondit la vieille servante, tout ça n'est pas naturel, et, pour sûr, vous avez quelque chose . . . C'est depuis le jour où vous êtes parti pour Pont-l'Archevêque. Que vous est-il donc arrivé ?

Elle le harcela si fort de questions qu'il finit par tout lui raconter.

— Ah ! dit-elle, cela ne m'étonne point. C'est votre bon cœur qui vous perdra. Mais ne vous faites point de mauvais sang,[1] monsieur le curé. Je me charge d'expliquer la chose jusqu'à ce que vous ayez pu ramasser cent autres écus.

Et donc, Scholastique inventa des histoires, qu'elle débitait à tout venant : "On avait fêlé la cloche neuve en l'emballant, et il fallait la refondre. La cloche refondue, M. le curé avait eu l'idée de l'envoyer dans la ville de Rome pour qu'elle fût bénie par notre Saint-Père le Pape, et c'était là un long voyage . . ."

L'abbé la laissait dire, mais il était de plus en plus malheureux. Car, outre qu'il se reprochait ses propres mensonges, il se sentait responsable de ceux de Scholastique, et cela, joint au détournement de l'argent de ses paroissiens, formait, à la longue, une masse effroyable de péchés. Il fléchissait sous le faix, et, peu à peu, une pâleur terreuse remplaçait, sur ses joues amaigries, les roses rouges de son innocente et robuste vieillesse.

Le jour fixé pour les noces d'or du curé et pour le baptême de la cloche était passé depuis longtemps. Les habitants de Lande-Fleurie s'étonnaient d'un tel retardement. Des bruits se répandaient : Farigoul, le maréchal ferrant, racontait qu'on avait vu l'abbé Corentin en compagnie d'une mauvaise femme dans les environs de Rosy-les-Roses, et il ajoutait :

— C'est moi qui vous le dis : il a mangé l'argent de la cloche avec des gueuses.[2]

Un parti se formait contre le digne desservant. Quand

il marchait dans la rue, il y avait des chapeaux qui restaient sur les têtes, et il entendait, sur son passage, des murmures hostiles.

Le pauvre saint homme était accablé de remords. Il concevait toute l'étendue de sa faute. Il en éprouvait la plus douloureuse attrition : et pourtant, il avait beau faire, il ne pouvait arriver à la contrition parfaite.

C'est qu'il sentait bien que cette aumône imprudente, cette aumône de l'argent d'autrui, il l'avait faite comme malgré lui et sans avoir même la liberté d'y réfléchir. Il se disait aussi que cette charité déraisonnable avait pu être, pour l'âme ignorante de l'enfant des bohémiens, la meilleure révélation de Dieu et le commencement de l'illumination intérieure. Et toujours il revoyait, si noirs, si doux et tout pleins de larmes, les yeux de la petite saltimbanque. . . .

Cependant, l'angoisse de sa conscience devenait intolérable. Sa faute grossissait, rien qu'en durant. Un jour, après être resté longtemps en prière, il résolut de se décharger de son péché en le confessant publiquement à ses paroissiens.

Le dimanche suivant, il monta en chaire après l'Évangile, et, plus pâle et roidi d'un plus sublime effort que les martyrs dans l'arène, il commença :

— Mes chers frères, mes chers amis, mes chers enfants, j'ai une confession à vous faire . . .

A ce moment, une sonnerie claire, limpide, argentine, chanta dans le clocher et remplit la vieille église . . . Toutes les têtes se retournèrent, et un chuchotement émerveillé parcourut les bancs des fidèles :

— La cloche neuve ! la cloche neuve !

Etait-ce un miracle ? Et Dieu avait-il fait apporter la nouvelle cloche par ses anges, afin de sauver l'honneur de son charitable ministre ?

Ou bien Scholastique était-elle allée confier l'embarras de

son vieux maître à ces deux dames américaines — vous savez ? — Suzie et Bettina Percival,[1] qui habitaient un si beau château à trois lieues de Lande-Fleurie, et ces excellentes dames s'étaient-elles arrangées pour faire à l'abbé Corentin cette jolie surprise ?

A mon avis, la seconde explication souffrirait encore plus de difficultés que la première.

Quoi qu'il en soit, les habitants de Lande-Fleurie ne surent jamais ce que l'abbé Corentin avait à leur confesser.

MARIAGE BLANC.

QUAND Jacques de Thièvres vint s'installer, l'hiver dernier, entre Nice et Menton, dans une villa un peu écartée,[1] il n'avait d'autre dessein que de se reposer un mois ou deux, en buvant du soleil et en regardant le ciel et la mer.

Car il se sentait, à quarante-cinq ans, extrêmement las de corps et d'esprit. Sa fatigue venait, non point précisément d'avoir aimé, mais d'avoir joué à l'amour trop souvent, et toujours avec une grande dépense d'activité intellectuelle. Jacques n'était pas un don Juan, un "professionnel," mais un amateur distingué et d'un goût original. Plein d'une bienveillance innée pour toutes les femmes, il avait cependant toujours été délicat et particulier dans ses choix.

Ce qu'il recherchait avant tout chez les femmes, c'étaient des "cas" sentimentaux, des façons d'éprouver l'amour qui parussent neuves par quelque endroit. Mais comme, en ces matières, les sentiments un peu singuliers ne se rencontrent guère que dans des situations exceptionnelles, la recherche de ces cas l'avait souvent engagé dans des difficultés d'où il avait eu peine à se tirer. Il ne l'avait pu, quelquefois, qu'en faisant souffrir les autres un peu plus qu'il ne voulait, et en souffrant lui-même un peu plus qu'il n'aurait cru. Et c'est pourquoi il était sérieusement résolu à laisser chômer son cœur pendant une saison.

Ç'avait été, d'ailleurs, le conseil de son médecin.

. . . Il allait flâner, presque tous les jours, dans un pli de vallon abrité du vent et incliné vers la mer. Toutes les fois que le soleil était chaud, il rencontrait là une dame et une jeune fille. La dame avait l'air respectable, la jeune fille

était jolie et visiblement poitrinaire. Jacques prit l'habitude de les saluer et d'échanger quelques mots avec elles. En les quittant, il songeait, avec une pitié banale :

— Pauvre petite !

Il apprit que le père était mort du terrible mal, puis un fils aîné ; que la jeune fille s'appelait Mlle. Luce ; que ces dames étaient dans une situation de fortune assez modeste ; qu'elles habitaient un petit appartement dans un hôtel meublé ; qu'elles étaient douces, qu'on les plaignait, et qu'on n'avait à en dire que du bien.

Il s'intéressa un peu plus aux deux femmes.

Le visage de la mère, quand sa fille ne la regardait pas, exprimait une douleur sans fond, une douleur qui n'espère plus et qui n'y comprend rien : les veillées au chevet de son fils et de son mari, les deux agonies, les deux enterrements, la certitude de revoir cela une troisième fois, bientôt, et de rester enfin seule au monde, avec toute son âme dans le passé. . . . Et Jacques admirait comment elle pouvait retrouver, près de sa malade, de pâles sourires, même un mensonge de gaieté et, la mémoire pleine de ses deux morts, soigner et parer doucement la future morte.

D'une blancheur de camélia, les yeux trop grands, le nez trop fin, la voix trop claire, les cheveux trop lourds, des veinules[1] bleues sur ses mains de cire, délicieuse et fragile à faire pleurer, avec sa gracilité devinée sous les plis des robes et dans l'entortillement des châles, la petite malade, trop faible pour lire et laissant tomber son livre sur le sable, ou bien oubliant sur ses genoux de pâles aquarelles commencées, où les voiles des bateaux ressemblaient à des fleurs, restait immobile des heures entières, le regard perdu à l'horizon.

Et Jacques se disait :

— A quoi pense-t-elle, cette petite qui va mourir, et qui peut-être le sait ?

Un jour, Luce, de ses longues petites mains pâles, avec des soies blanches et bleues, faisait un ouvrage au crochet. Jacques lui dit :

— C'est joli, mademoiselle, ce que vous faites là. On dirait une capeline de poupée.

— C'est, dit Luce, pour une amie qui s'est mariée l'année dernière et qui attend un bébé. . . . Elle est bien heureuse.

Le lendemain, sur le même banc, assise près de sa mère, Luce lisait. La page où elle en était devait l'intéresser beaucoup, car Jacques vit, au mouvement de ses cils, qu'elle la relisait plusieurs fois. Puis elle resta pensive et oublia de tourner la page.

Jacques passa derrière la jeune fille et, jetant les yeux sur la page ouverte (le livre était un volume de la *Légende des siècles*), il rencontra ces deux vers :

Je veux bien mourir, ô déesse !
Mais pas avant d'avoir aimé.

Luce songeait :

— Je ne vivrai pas longtemps. On me le cache, mais je le sais, puisque j'ai le même mal que mon père et que mon frère. Or, je veux bien, puisqu'il le faut, mourir jeune : mais je voudrais, auparavant, avoir vécu comme les autres femmes. La plupart de mes amies sont mariées. Celles qui ne le sont pas encore, il y a des hommes qui les aiment et qui leur font la cour. On ne me l'a jamais faite, à moi. Je ne saurai donc pas ce que c'est d'être aimée, d'être épouse, d'être mère. . . . Je ne suis point laide. J'ai rencontré plusieurs fois des jeunes gens à qui je plaisais certainement et qui, d'abord, avaient l'air de m'aimer. Et puis, tout d'un coup, leurs manières changeaient, ils cessaient de me traiter comme une jeune fille : ils venaient de s'apercevoir que ce n'était plus la peine, et leurs yeux n'exprimaient plus que la pitié. . . .

"Cela se voit donc presque tout de suite, que je vais mourir? C'est cela qui est triste.... Ce monsieur que nous voyons tous les jours, il n'est pas mal et je le crois très bon. Mais j'ose à peine lui parler et le regarder. J'ai peur de sentir encore que, pour lui comme pour les autres, je ne suis qu'une malade qu'il faut traiter doucement, puisqu'elle va s'en aller... Tout le monde est bon pour moi; personne ne se fâche de mes caprices. Mais cette bonté même, cet air attendri que chacun prend à mon approche, me rappellent à chaque minute ce que je voudrais oublier.... Ah! si je pouvais être aimée autrement... rien qu'un peu! J'aimerais tant qui m'aimerait pour autre chose que ma faiblesse et ma pâleur!..."

Jacques songeait de son côté!

— Elle est délicieuse, cette enfant.... Oh! je sais bien que, sans son mal, elle serait peut-être insignifiante. Mais cette pâleur, cette faiblesse, l'idée de la mort inévitable... Eh bien, non, je suis sûr qu'elle serait délicieuse, même bien portante... Pauvre petite!

Puis il se ravisait:

— Pourquoi "pauvre petite"? Est-elle si à plaindre, après tout?

Et il se rappelait un sonnet du jeune poète René Vinci:

Frêle enfant, doux fantôme au contour délié,
Oh! parle bas, et sois de ton souffle économe!
Le drame inaperçu lentement se consomme;
La mort ronge en secret ton corps émacié.

Faut-il pleurer? Pourquoi? Cher ange fourvoyé,
Tu partiras bientôt, ayant connu de l'homme
Ce qu'il a de plus pur et de meilleur en somme:
La chaste sympathie et la sainte pitié.

Tu t'évanouiras comme l'âme des roses.
Tu n'auras pas connu l'affront des ans moroses
Et la maternité ne te flétrira pas.

Mais tu laisseras, pur de tout regret profane,
Au cœur de ceux qui t'ont rencontrée ici-bas,
Le souvenir léger d'une ombre diaphane.

Il reprenait :

— Oui, c'est très bien pour nous. Mais pour elle. . . . Il n'est pas difficile de deviner à quoi elle rêve pendant ses longs silences. . . . Eh bien ! si on lui faisait cette joie? Si on lui donnait l'illusion d'une vie de femme, l'illusion de l'amour? Ne serait-ce pas une jolie charité, de faire que cette petite âme parte presque contente et se figurant avoir vécu? . . . Si j'essayais? . . . Ce serait une pieuse comédie à jouer . . . et qui sait si ce serait jusqu'au bout une comédie?

Subitement, une inquiétude lui vint :

— Et si elle n'allait pas mourir?

Il interrogea le médecin qui soignait Luce.

— Perdue ! répondit le docteur. Aucun espoir. Si elle en a encore pour trois mois, c'est tout le bout du monde.

— Allons ! se dit Jacques. Ce sera probablement la meilleure action de ma vie.

Il alla trouver la mère et lui demanda la main de Luce. Elle le crut d'abord un peu fou ; mais, à toutes ses objections, il répondit :

— Je l'aime.

Il ajouta :

— Vous êtes sûre de ma sincérité et de la bonté de mes intentions, car je suis riche et je ne veux point de dot. . . . Si je fais une folie, elle n'est point malfaisante. Mais savons-nous si c'est une folie?

Il allégua des exemples de guérisons incroyables ; il fut éloquent ; il réveilla dans le cœur de la mère un reste d'espoir.

— Enfin, dit-il, je ne suis point un brutal, et, tant qu'il le faudra, je traiterai votre fille comme une petite sœur malade.

Nous serons deux à l'aimer uniquement et à la soigner de notre mieux, voilà tout.

Il fut admis à se déclarer à Mlle. Luce et à lui faire sa cour.

Aux premiers mots d'amour qu'il lui dit, elle eut dans les yeux un grand éclair de joie :

— Mais alors, ce n'est donc pas tout à fait sûr que je vais mourir ?

— La preuve que rien n'est moins sûr, ma chère Luce, c'est que je veux que vous soyez ma femme. Or, je suis très raisonnable. Et, si je pensais que vous devez me quitter, méchante, irais-je de moi-même au-devant d'une si grande douleur ? Vous vivrez parce que je vous aime.

Luce trouva ce raisonnement tout simple. Ai-je dit que Jacques était fort bien conservé et que, dans ses bonnes heures, il avait encore l'air d'un jeune homme ?

Pendant un mois, chaque matin, il apportait des fleurs à sa fiancée. Il avait avec elle de longues causeries d'amoureux. Luce, radieuse, faisait des projets. Jacques avait l'habileté de la contredire quelquefois, et même de la gronder un peu, juste assez pour lui prouver qu'il ne la considérait plus comme une malade condamnée à mourir.

Il disposa la chambre nuptiale. Il fit tendre les murs de soie mauve rosé, recouverte de molles mousselines de l'Inde. De fines guirlandes de jacinthes artificielles retenaient les tentures autour des fenêtres et des glaces à demi voilées, et relevaient très haut, afin de laisser circuler l'air, les rideaux du lit, un lit pas très large, presque un lit de jeune fille. Et toute la chambre, pareille à un reposoir, était d'une fraîcheur et d'une délicatesse de tons si étrangement fragile, qu'on la sentait ainsi parée *pour peu de temps*.

C'est là qu'après la cérémonie il conduisit Luce, plus blanche que sa robe de mariée et que ses fleurs d'oranger, et déjà presque mourante, tant sa joie avait été forte.

Il la prit sur ses genoux; il la déshabilla avec de lentes précautions. Elle haletait doucement, ses lèvres pâles entr'ouvertes sur ses petites dents, ses bras frêles jetés au cou de son mari, le regardant avec extase, dans un oubli de tout. Et, à sentir contre lui ce petit corps si léger, si souple, fait de si peu de matière, ce corps qui n'aurait pas le temps de pécher et dont la forme si pure allait bientôt s'évanouir comme une vision, Jacques était pris d'un attendrissement infini.

Puis, il lui sembla que c'était "sa petite fille" qu'il tenait sur son cœur. Il n'osa même pas la baiser sur les lèvres. Et, quand il lui eut passé la longue chemise toute garnie de dentelles et de rubans pâles, il la porta dans son lit, comme une enfant.

Il passa la nuit assis près d'elle et lui tenant la main . . .

Ce fut ainsi pendant une semaine.

Le huitième jour, une heure avant de mourir, Luce dit à l'oreille de Jacques :

— Mon ami, je crois que je m'en irai bientôt. . . . Mais je ne suis pas trop, trop malheureuse. . . . Je sais que vous vous souviendrez de moi toujours, toujours. . . . Et grâce à vous j'aurai pu connaître, comme les autres femmes, la joie d'être épouse, et j'aurai pu dire : "Mon mari."

Or, toute la semaine qu'avait duré leur mariage, Jacques l'avait passé assis à son chevet, sauf une nuit où, la voyant plus agitée, il s'était étendu tout habillé à ses côtés pour soutenir sa tête et pour la bercer. . . .

Jacques a beaucoup vieilli depuis cette aventure. C'est qu'il a connu, pour la première fois, dans leur plénitude, l'amour et la douleur.

BILLETS DU MATIN.

PARIS, 13 mai, 1889.

HÉLAS! ma chère cousine, j'allais l'oublier: voilà déjà cinq jours qu'on a célébré dans notre bonne ville d'Orléans[1] la fête de la Pucelle.[2] Cette procession du 8 mai est un de mes plus somptueux souvenirs d'enfance. Les tours de Sainte-Croix, éclairées au feu de Bengale, le feu d'artifice sur le fleuve, la veille au soir; puis ces interminables panathénées[3] orléanaises, avec des gendarmes, des soldats, des magistrats rouges, des robes blanches, et des bannières! cela me semblait d'une extrême magnificence. On disait chaque année: "La procession a eu tant de mètres de plus que celle de l'an dernier!" Et, comme les habitants mettaient leur amour-propre à ce qu'elle fût aussi longue que possible, tout ce qui portait un képi, un galon, le plus vague semblant d'uniforme, se joignait au cortège, en sorte qu'une bonne moitié de la ville défilait devant l'autre. Et puis, à cette époque lointaine, il y avait un printemps tous les ans, et il faisait toujours beau ce jour-là . . . Y étiez-vous mercredi dernier, ma cousine? Avez-vous eu l'heureuse candeur de faire le voyage? Et est-ce aussi beau que quand nous étions petits?

Je crois bien que l'histoire de Jeanne d'Arc est la première qui m'ait été contée (même avant les contes de Perrault),[4] comme la *Mort de Jeanne d'Arc*, de Casimir Delavigne,[5] est la première "fable" que j'aie apprise, et comme la Jeanne d'Arc équestre de la place du Martroi est peut-être la plus ancienne vision que j'aie gardée dans ma mémoire. Cette Jeanne d'Arc-là est absurde, j'en ai peur: elle a le profil grec, une manière de casque en pointe, et son

cheval n'est pas un cheval : c'est un coursier. Mais je la trouvais tout à fait noble et imposante.

Il y avait aussi la Jeanne de la princesse Marie, dans la cour de l'Hôtel-de-Ville : une petite Pucelle bien douce et bien pieuse, qui serre contre son cœur la garde de son épée en guise de crucifix. Et il y avait enfin, au bout du pont de la Loire, sur une place qui s'appelle, je crois, la place des Tourelles, une Jeanne d'Arc guerrière, tumultueuse, les draperies envolées, fouettées, tordues et tirebouchonnées,[1] comme dans un tableau de Jouvenet.[2] Le souvenir de cette Pucelle en spirale et de ces violentes draperies reste encore lié, pour moi, à l'image d'une place nue, balayée par un grand vent d'arrière-automne, et d'où l'on voit, de l'autre côté d'un large fleuve clapotant et froid, deux tours dominant, sous le ciel blême, l'allongement d'une ville toute grise.

Je me suis rappelé toutes ces statues de notre bonne libératrice en voyant, au Salon, la Jeanne d'Arc de Dubois[3] et la Jeanne d'Arc de Frémiet[4] (qui est celle de la place des Pyramides, un peu retouchée). Et j'ai songé à un vers de Hugo sur les deux statuaires du temple de Jérusalem (cela est, je crois, dans la *Légende des siècles*) :

L'un sculptait l'idéal et l'autre le réel.

Car, sur un vigoureux cheval de ferme, M. Frémiet a mis une fille d'un type populaire et rustique, le front dur et serré, l'air profondément sérieux et convaincu, raide dans son armure et dans sa foi : tout simplement une paysanne de grand cœur, telle qu'a dû être la vraie Jeanne. M. Paul Dubois, lui, a délicatement posé à califourchon,[5] sur un grand diable de cheval trop large pour elle, une fillette de douze ans, une communiante au visage angélique qui, dans sa main trop petite, tient son épée droite comme elle tiendrait un lis. Tel, cet Aymerillot,[6] qui avait de longs che-

veux blonds et l'air d'une petite fille et qui, on ne sait comment, "prit la ville."

Elles sont très belles, ces deux statues, et je ne sais plus laquelle je préfère. Et avec tout cela, ce n'est point encore la Jeanne d'Arc que je voudrais. Pour que son effigie répondît entièrement à l'idée que nous nous faisons de la sainte bergère, il me semble qu'il faudrait façonner quelque figure franchement irréelle et hiératique, imiter, avec le plus de sincérité possible, les bons imaginiers du moyen âge. L'écueil, c'est que cette ingénuité retrouvée paraîtrait sans doute pleine d'affectation. . . . (Je songe avec horreur à la "moyenâgerie"[1] des tapisseries au petit point pour les fauteuils et les poufs. . . .) Nous venons sans doute trop tard pour bien sculpter les saintes, car pour cela il faut être naïf ; et quand nous le sommes, on ne nous croit plus.

PARIS, 30 mai.

MA CHÈRE COUSINE, —

L'*Intermédiaire des chercheurs* m'a posé la question suivante :

"Quels sont les vingt volumes que vous choisiriez si vous étiez obligé de passer la reste de votre vie avec une bibliothèque réduite à ce nombre de volumes ?"

Voici la liste que j'ai dressée, après quelques hésitations :

1. La *Bible*.
2. Homère.
3. Eschyle.
4. Virgile.
5. Tacite.
6. L'*Imitation de Jésus-Christ*.
7. Un volume de Shakespeare.
8. *Don Quichotte*.
9. Rabelais.
10. Montaigne.

11. Un volume de Molière.
12. Un volume de Racine.
13. Les *Pensées* de Pascal.
14. L'*Ethique* de Spinosa.
15. Les *Contes* de Voltaire.
16. Un volume de poésie de Lamartine.
17. Un volume de poésie de Victor Hugo.
18. Le théâtre d'Alfred de Musset.
19. Un volume de Michelet.
20. Un volume de Renan.

Mais je n'ai pas envoyé cette liste, car je me suis aperçu qu'elle n'était pas sincère. Sans m'en rendre compte, je l'avais dressée, non pour moi seul, mais pour le public, et j'y exprimais des préférences "convenables," plutôt que d'intimes prédilections.

Or il ne s'agit pas ici de choisir les vingt plus beaux livres qui aient été écrits, mais ceux avec qui il me plairait le plus de "passer le reste de ma vie." . . . Voyons, de bonne foi, est-ce que j'éprouve si souvent que cela le besoin de lire la Bible, Homère, Eschyle, etc.? J'ai bonne envie, ma cousine, de rayer mes dix premiers numéros. J'y substituerai les livres que je lis vraiment et d'où me vient presque toute ma substance intellectuelle et morale. Je mettrai là du Sainte-Beuve[1] et du Taine,[2] *Adolphe*,[3] le *Dominique* de Fromentin,[4] les *Pensées* de Marc-Aurèle,[5] un peu de Kant,[6] un peu de Schopenhauer[7]; puis un volume de Sully Prudhomme,[8] les poésies de Henri Heine,[9] celles de Vigny,[10] peut-être les *Fleurs du mal*,[11] un roman de Balzac,[12] *Madame Bovary* et l'*Education sentimentale*,[13] un roman de Zola,[14] un roman de Daudet,[15] le *Crime d'amour* de Bourget,[16] quelques contes de Maupassant,[17] *Aziyadé* ou bien le *Mariage de Loti*[18]; quelques comédies de Marivaux[19] et de Meilhac,[20] le *Silvestre Bonnard* d'Anatole France.[21] . . .

Mais je m'arrête: cela fait déjà beaucoup plus de vingt

volumes. Ma foi, tant pis ! je raye toute ma première liste, et je n'y laisse guère que Racine et Renan.

Et n'allez pas vous récrier, ni me prendre pour un esprit dépourvu de sérieux. J'ai l'air de ne garder que les contemporains ; mais, en réalité, je garde les anciens aussi, puisque nos meilleurs livres, les plus savoureux et les plus rares, sont forcément ceux qui contiennent et résument (en y ajoutant encore) toute la culture humaine, toute la somme de sensations, de sentiments et de pensées accumulés dans les livres depuis Homère, et puisque ceux d'à présent sortent de ceux d'autrefois et en sont la suprême floraison. . . .

Mais je suis bien bon de me donner tant de mal. Les vingt volumes que je préfère aujourd'hui, les préfèrerai-je dans vingt ans ? ou seulement dans six mois? D'ailleurs, j'en préfère bien plus de vingt ! Ah ! que ce monsieur me gêne avec sa question [1] !

G——, 13 août.

Ma cousine, —

La saison est venue où les bourgeois de Paris se répandent dans les villas, chalets, pavillons et cottages, — et le plus grand nombre dans les hôtels, — autour des casinos. Ils appellent cela être en villégiature. Mais c'est la ville à la campagne ou au bord de la mer : ce n'est point la campagne.

D'autres voyagent. Ils prennent des trains ; ils transportent avec eux des colis : ils traversent des pays qu'ils n'ont jamais vus ou qu'ils ont oubliés, et qu'ils ne reverront guère. C'est un plaisir sans doute : ce n'est point le repos.

A mesure que je vieillis, ma cousine, je trouve que c'est un avantage d'un prix inestimable que d'avoir quelque part un village à soi, un village où l'on a passé son enfance et où l'on n'a jamais cessé de faire, tous les ans, de longs

séjours ; où la figure de la terre vous est connue dans ses moindres détails, vous est familière et amie. Le peu que j'ai de sagesse, de douceur d'âme et de modération, je le dois à ceci, qu'avant d'être un homme de lettres (hélas !) qui exerce son métier à Paris, je suis un paysan qui a son clocher, sa maison et sa prairie. Car, dans ces conditions-là, la campagne c'est vraiment le refuge et l'asile. L'air qu'on y respire est un baume aux blessures qu'on rapporte d'ailleurs, un infaillible antidote aux poisons du cœur et de l'esprit.

A peine suis-je dans ce petit coin ombreux, que je me sens enveloppé d'une profonde paix. Paris est si loin ! Ce qui, à Paris, me semblait considérable, ce qui me troublait et me faisait mal, ce qui me remplissait de convoitise, de regrets ou de rancune, ah ! comme tout cela est oublié ! Car ce qui exaspère les plaisirs ou les chagrins de la vanité, c'est d'être mêlé aux hommes qui estiment et qui poursuivent les mêmes biens que vous. Mais comme la solitude vous apaise, et comme elle vous délie[1] ! Même les autres douleurs, les douleurs plus intimes et plus profondes, quand d'aventure on en a, s'engourdissent et s'ensommeillent ; on ne sent plus qu'une petite morsure secrète, de temps à autre, un sourd *memento*[2] de souffrance. Ainsi rapproché de la terre antique et de la vie des choses, sentant tout autour de soi l'action imperturbable des forces éternelles, on est moins tenté de s'en faire accroire[3] sur l'importance d'une vie humaine, fût-ce une vie de journaliste. Mes chances de douleur se trouvent ici réduites de plus de moitié. Je vous assure, ma cousine, que je suis presque invulnérable derrière mes peupliers.

Ce n'est pas tout. J'ai le jugement bien meilleur et l'esprit bien plus large qu'à Paris. Rien de plus étroit que le point de vue d'un chroniqueur du boulevard ou d'un homme politique. Ici, je vois de tout près et je conçois

clairement un genre de vie absolument différent de celui que je mène huit ou dix mois de l'année. Je m'aperçois que des choses qui passionnent là-bas nos politiciens n'intéressent en aucune façon mes voisins les paysans ; je songe qu'ils sont comme cela vingt-cinq millions en France, . . . et alors j'apprécie mieux, pour ses artifices stupéfiants, la beauté du régime parlementaire. Puis, je constate que je vis, et fort bien, d'une vie purement rustique, n'usant que sobrement du chemin de fer, du télégraphe, même de la poste (encore pourrais-je m'en passer) ; et sans doute je ne cesse pas pour cela d'admirer les prodiges de notre civilisation industrielle : mais comme je sais aussi ce qu'elle coûte, je me demande si nous ne sommes pas en train de faire fausse route et si les plus sûres conditions du bonheur pour l'humanité ne se trouveraient pas dans une civilisation presque uniquement agricole et rurale. Je songe à ce qu'est la pauvreté à Paris. Certes, la misère existe à la campagne ; mais les pauvres y ont le grand air, l'espace, du pain toujours, du bois ramassé l'hiver. . . .

Je dois à la campagne d'autres enseignements. Il serait bien difficile de nourrir ici un amour-propre littéraire démesuré. Le nom du père Dumas et celui de Victor Hugo y sont connus de quelques-uns ; c'est tout. Peut-être le nom de M. Emile Richebourg[1] n'y est-il pas tout à fait ignoré, à cause des feuilletons du *Petit Journal.* Encore je ne sais, car ceux qui les lisent ne font aucune attention au nom de l'auteur. Quant à moi, ma cousine . . . Un vieux vigneron me demandait l'autre jour : " Alors t'écris? — Dame ! oui. — Et tu gagnes ta vie? — Tout de même." J'ai bien vu que le mot " écrire " ne représentait pour lui qu'un travail de copiste. Mais ceux même qui comprennent (en gros) ce que c'est que la profession d'écrivain en font peu de cas et mettent n'importe quelle fonction publique fort au-dessus. Lorsque je quittais l'Université, une vieille amie, à qui je

tâchais d'expliquer ce que j'allais faire à Paris, me répondit : "Tu diras tout ce que tu voudras, j'aimais mieux ce que t'étais avant. Je trouvais ça plus *grandiose !*"

C'est pourquoi, ma cousine, je voudrais être un grand propriétaire terrien. Car j'occuperais alors dans la pensée de quelques milliers de paysans une place infiniment plus honorable que celle du plus illustre écrivain. Et puisque la gloire consiste dans ce que les autres hommes pensent de nous, la mienne, plus restreinte, serait assurément plus réelle, plus sensible, que celle de M. Zola ou de M. de Montépin.[1] J'en jouirais plus qu'ils ne jouissent de la leur. Et j'aurais aussi les plaisirs du commandement, de la domination directe. Ma gloire me serait, si je puis dire, plus présente.

Achetons de la terre, ma cousine, et plaignons les pauvres citadins.

REVOLTÉE.

PIÈCE EN QUATRE ACTES.

Représentée pour la première fois, à Paris, le 9 Avril 1889, sur le Théâtre de l'Odéon.

THE heroine of the play, Hélène Rousseau, is a young woman of twenty-three, married to a professor, Pierre Rousseau, a man of thirty-two, of fine moral character, but rather diffident, and lacking in those exterior qualities that worldly people appreciate. Out of pure love he has married Hélène, who, selfish, conceited, and cold-hearted, is unable to appreciate his real worth. Rousseau teaches in a college the greater part of the day, and gives private lessons the rest of the time, in order to procure the money to pay for the expenses of Hélène, who is determined to have good times and to play a part in society. The misunderstanding between husband and wife has been going on from the beginning of the play. Hélène has gone so far as to favor the attentions of a young fop, Jacques de Bretigny. At the moment when the third act opens, she feels the narrowness of her married life more keenly than ever, and she has almost made up her mind to accept the bold propositions of M. de Bretigny.

This third act, perhaps the finest of the whole play, brings out the characters of the most conspicuous personages and prepares the *dénouement* by explaining what has yet been left in the dark of the real part played by the Comtesse de Voves, who had, from the first, shown herself deeply interested in Hélène's welfare.

ACTE TROISIÈME.

Chez Hélène.

Petit salon assez élégant. Une table et de quoi écrire.

SCÈNE PREMIÈRE.

HÉLÈNE, seule.

Elle prend un livre qu'elle ne lit pas.

Ah ! que je m'ennuie ! . . . Mon mari va rentrer, après sa classe du soir. Puis il se mettra à corriger des devoirs ou à donner des leçons jusqu'au dîner. Le dîner sera silencieux, comme toujours. Nous échangerons bien dix phrases, et cela nous coûtera à tous deux un grand effort. Chacun songera de son côté. . . . Il sera fatigué de sa journée et se couchera à dix heures. Je traînerai jusqu'à onze, en lisant quelque roman. . . . Quelle vie ! . . . Pourtant, c'est un brave homme ; il m'aime et je le crois malheureux. Eh bien, cela ne me fait rien, mais rien du tout. . . . Je le fais souffrir, c'est évident, et c'est de cela même que je lui en veux.[1] C'est sa faute. Pourquoi s'est-il trouvé sur mon chemin, à un moment où tout m'était bon pour sortir du couvent? Sans lui, j'aurais continué d'attendre, de rêver. . . . Maintenant, c'est fini. L'avenir m'est muré, à moins d'une évasion violente et hasardeuse. Il me semble qu'il m'a volé, en m'épousant, toutes mes chances de bonheur. J'ai senti cela dès le lendemain de mon mariage. . . . Je lui en veux de tout. Il a une façon de prendre la vie et de pratiquer le devoir si tranquille, si carrée, si imperturbable, que cette assurance, cette sérénité ou cette résignation m'irritent comme une leçon perpétuelle qu'il me donnerait. . . . Si encore il ne me déplaisait que

moralement ! . . . Non, décidément, nous nous ressemblons trop peu. Ah ! que je m'ennuie ! . . . Et l'autre ? Est-ce que je l'aime ? Il paraissait bien sûr de son fait, tout à l'heure. Il est certain qu il y a entre nous des affinités de nature, et que son tour d'esprit me plaît infiniment. Le reste aussi. Et cependant je n'ose pas. Qu'est-ce qui m'arrête ? Je ne crois à rien, — oh ! mon Dieu, non ! à rien. Ce que j'hésite à faire, est-ce une chose si extraordinaire ? Des milliers de femmes l'ont fait, et le ciel ni la terre ne s'en sont dérangés. . . . Oh ! oui ! tout plutôt que cette vie insipide ! Enfin, je n'ai jamais rien eu de bon jusqu'à présent, moi ! J'ai bien droit à quelques belles heures. Et comme ce n'est pas mon mari qui me les donnera. . . .

SCÈNE II.

HÉLÈNE, ANDRÉ, ROUSSEAU.

ANDRÉ.

Bonjour, chère madame. J'ai rencontré Pierre, nous nous sommes mis à causer, — tant et si bien que je suis monté avec lui sans m'en apercevoir. Vous n'êtes pas trop fatiguée de ce bal ?

HÉLÈNE, *très sèche.*

Pas le moins du monde. On a eu soin de m'emmener de bonne heure. Je vous laisse, excusez-moi.

SCÈNE III.

LES MÊMES, *moins* HÉLÈNE.

ANDRÉ.

Qu'est-ce qu'il y a ? Pourquoi ne vous parlez-vous pas ?

ROUSSEAU.

Oh! cela ne nous change guère, va! — Nous nous parlons si peu d'ordinaire!

ANDRÉ.

Mais encore?

ROUSSEAU.

C'est comme cela depuis le moment où je l'ai ramenée, tu te souviens? Je n'en pouvais plus.[1] Et ce n'était pas seulement la fatigue. . . . Dans la voiture, je lui ai parlé, oh! bien doucement. Pas de réponse. Ah! ces silences, ces reculs, ces refus de toute la personne, comme je les connais! Ces yeux fixes, ces lèvres serrées, ce front barré d'indifférence, comme ils m'ont déjà fait souffrir! Ne pas savoir ce qui se passe dans cette tête, sentir seulement que cette pensée, que ce cœur sont à mille lieues de vous, — et qu'on n'y peut rien! . . . Tu m'avais trop bien compris hier, et le mal est plus grand que je ne voulais te l'avouer! Mais laissons cela. Ce que je fais là n'est pas bien. Tu n'es que trop disposé à la juger durement. Voilà que je l'accuse quand je devrais la défendre, — ou plutôt me taire et ne pas livrer des secrets qui ne sont pas à moi seul.

ANDRÉ.

Tu te trompes, mon ami. Je n'ai rien contre madame Rousseau. . . . Et puis, pardonne-moi, mais je considère l'amitié, — j'entends une amitié telle que la nôtre, — comme un sentiment si supérieur à l'amour de toutes façons, par la pureté, le désintéressement, la solidité et la douceur, que, selon moi, tu ne manques à aucun devoir et n'offenses aucune délicatesse en confessant à l'ami les secrètes souffrances du mari ou de l'amant. Ce droit ne cesserait pour toi que le jour où ta femme serait en même temps ta meilleure amie: mais ce jour-là justement tu n'auras plus rien

à me confier. Parle donc sans crainte et soulage ton cœur, puisque aussi bien tu as commencé.

ROUSSEAU.

Eh bien! donc, elle ne m'aime pas, et je ne puis plus, non, je ne puis plus me résigner à son indifférence, parce que j'ai trop peur d'en deviner les raisons, qui ne sont point belles. Veux-tu la vérité toute crue? Elle me dédaigne parce que je travaille, parce que je ne suis pas riche, parce que je ne suis pas élégant, parce que je ne suis pas un homme du monde. . . . Tu ne crois pas? Tu penses qu'elle est trop intelligente pour cela? Alors quoi? Je cherche. . . . M'en veut-elle parce que je n'ai pas de génie, parce que je ne suis pas illustre, parce que je ne suis que le premier venu.[1] Eh! je ne suis peut-être pas le premier venu tant que cela! et en tout cas, je ne le suis pas par le cœur. Et enfin, elle savait bien qui j'étais; je l'ai prévenue, je ne me suis pas surfait. Pourquoi m'a-t-elle pris?

ANDRÉ.

Ah! mon cher vieux, que je voudrais qu'elle t'entendît en ce moment!

ROUSSEAU.

J'avais fait un si beau rêve! Cette orpheline élevée uniquement par des religieuses, qui n'avait jamais eu d'autre maison que son couvent de Touraine, cela me semblait charmant. Je m'imaginais une âme toute neuve, tout enfantine, tout ignorante, que je pourrais caresser et pétrir doucement. Puis j'avais tant de pitié de cette pauvre petite sans parents, sans foyer, qui n'avait jamais connu que la maternité froide des bonnes sœurs! Je me fondais en tendresse, à l'idée de la prendre, de la réchauffer, de lui donner une famille. Et je pensais qu'elle aimerait son mari et qu'il serait tout pour elle, lui ayant tout donné. Si

elle avait voulu! . . . Te rappelles-tu la messe de mariage dans la chapelle du couvent, l'autel tout fleuri comme un autel du mois de Marie, les robes blanches des sœurs et ces voix de femmes chantant des cantiques? . . . J'en pleurais de joie. Tu t'en souviens! — Ah! triple idiot! qu'est-ce que j'avais donc sur les yeux? Dès le lendemain, mon ami, dès le lendemain, j'ai eu l'impression — ah! si nette et si atroce! — que je m'étais trompé, et qu'elle ne m'aimait pas, — pas même un peu, comprends-tu? Et, encore une fois, pourquoi ne m'aime-t-elle pas? Oh! ce n'est point de la passion que je lui demande, mais seulement un peu d'affection et de pitié. . . . Serait-elle si malheureuse de se laisser adorer?

ANDRÉ.

Ce que tu viens de me dire, le lui as-tu dit quelquefois?

ROUSSEAU.

Moi? Jamais!

ANDRÉ.

Dis-le-lui, veux-tu?

ROUSSEAU.

Je n'oserais pas. Sa froideur m'arrêterait les mots dans la gorge. . . . La chute de mes illusions a été si soudaine et si lourde que j'en suis demeuré stupide; et, depuis, j'ai toujours été timide et contraint devant elle.

ANDRÉ.

Essaye tout de même, crois-moi.

ROUSSEAU.

Non, vois-tu, c'est impossible. Car si je fais cet effort, je vois d'avance son sourire. . . . Toutes mes tendresses seraient refoulées du coup,[1] et alors, je le sens, ce ne seraient que des paroles dures qui me monteraient aux lèvres.

ANDRÉ.

Parle-lui toujours. Qui sait?

ROUSSEAU.

Tu crois?

ANDRÉ.

Oui. Une explication bien franche ne peut guère aggraver vos désaccords, et peut, au contraire, vous rapprocher, en dissipant bien des malentendus. . . . Elle ne te traiterait pas comme elle fait si elle te connaissait bien. Tu lui es si supérieur (laisse-moi tout dire) par l'intelligence, le courage et la bonté! Qu'elle le sente une bonne fois! et qu'elle sente surtout que tu ne te résignes pas à être si injustement méconnu! Va, les femmes aiment la force; et, dans tous les cas, tu n'as rien à perdre. J'ai bien réfléchi depuis notre dernière conversation : j'ai tant de raisons de souhaiter que tu ne sois pas malheureux par elle! Promets-moi donc de lui parler, de faire un grand effort pour lui ouvrir jusqu'au fond ta pensée et ton cœur. . . . J'ai besoin que tu me le promettes.

ROUSSEAU.

Je lui parlerai. Mais comme tu me dis cela! . . .

ANDRÉ.

C'est que je t'aime. Courage! Et compte toujours sur moi. Tu ne peux savoir à quel point je te suis dévoué. . . . Adieu! . . .

SCÈNE IV.

LES MÊMES, HÉLÈNE.

HÉLÈNE, à André.

Je vous mets en fuite, monsieur?

ANDRÉ.

Nullement, mais j'ai tant bavardé avec Pierre que je me suis mis en retard. (Saluant.) Madame. . . .

SCÈNE V.

LES MÊMES, moins ANDRÉ.

HÉLÈNE.

Je crois qu'on vous attend dans votre cabinet.

ROUSSEAU.

Qui?

HÉLÈNE.

Un de vos élèves, je pense.

ROUSSEAU, il va pour sortir, hésite, puis revient sur ses pas.

Hélène, que vous ai-je fait?

HÉLÈNE.

Mais rien.

ROUSSEAU.

Alors, pourquoi êtes-vous comme cela, froide, renfermée, silencieuse? Vous m'en voulez donc bien de vous avoir emmenée avant la fin de ce bal?

HÉLÈNE.

Je ne vous en veux pas, et je suis comme d'habitude.

ROUSSEAU.

Oui, c'est vrai, vous êtes comme d'habitude, après tout. Un peu plus, un peu moins de silence et d'indifférence, ce n'est pas une affaire. Mais c'est justement cette façon d'être habituelle dont je souffre comme du pire malheur, et dont je me plains comme de la plus cruelle injustice.

HÉLÈNE.

Je ne sais pas ce que vous voulez dire.

ROUSSEAU.

Oh ! si ; vous le savez bien. Voyons, de bonne foi, croyez-vous que je sois très heureux avec vous ?

HÉLÈNE.

Je n'ai pas une telle prétention.

ROUSSEAU.

Ne raillez pas, je vous en supplie. Ce n'est pas le moment.

HÉLÈNE.

Mais quelle querelle me cherchez-vous ? Qu'est-ce que j'ai fait de mal ?

ROUSSEAU.

Vous le demandez ? Voici. Quand je vous ai rencontrée, vous étiez la plus jolie et la plus délicieuse des jeunes filles. D'ailleurs seule au monde et aussi pauvre que moi. Je n'étais pas, je le sais, fort séduisant ; mais enfin, je vous apportais mon travail, une situation honorable, un immense dévouement et un immense amour. Vous avez accepté cela librement. Certes, je ne pouvais attendre de vous qu'une bonne et loyale affection : mais cela, du moins, vous me donniez le droit d'y compter absolument par ce fait seul que vous consentiez à devenir ma femme. Il est évident que, dans ce contrat, vous apportiez plus que moi, rien qu'en me tendant la main, — mais à condition de ne la point retirer. Or, c'est ce que vous avez fait dès les premiers jours de notre mariage. Cela est-il loyal ? . . . Répondez donc !

HÉLÈNE.

Ce serait trop difficile. . . . Je m'expliquerais mal. . . . Et puis, à quoi bon?

ROUSSEAU.

A quoi bon? Mais à savoir où nous en sommes. . . . à sauver l'avenir, s'il est encore temps. Oh! j'entre dans vos raisons autant que je puis. Je comprends que vous ayez éprouvé quelque mécompte après votre mariage. La vie que je vous offrais a pu vous sembler plus médiocre encore que vous ne vous y étiez attendue. Mais je ne croirai jamais que ce soit cela seul qui vous ait éloignée de moi: ce serait vous faire injure. Cette vie, du reste, par l'effort même que vous auriez fait pour l'accepter, vous y auriez trouvé quelque douceur. Et qu'est-ce que vous avez donc fait dans votre couvent si vous n'y avez pas appris l'amour du devoir? Le malheur, c'est que je n'ai pas su vous reconquérir à ce moment décisif. J'étais tout craintif avec vous; craintif par trop d'amour. Et puis, je n'avais pas le temps, je travaillais trop. . . . J'ai continué.

LA BONNE, entrant.

Monsieur. . . .

ROUSSEAU.

Quoi?

LA BONNE.

Il y a un jeune homme qui attend monsieur. . . . Il dit que c'est pour sa répétition.

HÉLÈNE.

Je vous avais prévenu, mon ami.

ROUSSEAU.

C'est bon, j'y vais. (La bonne sort.) Vous le voyez, ce n'est qu'entre deux leçons que je puis vous ouvrir mon

cœur, vous parler de ce qui est maintenant pour moi une question de vie ou de mort. Cela en devient comique, n'est-ce pas? Mais, si je travaille ainsi, c'est pour vous, pour contenter un peu vos goûts d'élégance, pour vous procurer un peu des plaisirs que vous aimez. Comme cela m'a mal réussi! Ces besognes que je m'impose et qui me prennent tout mon temps, vous rappellent d'autant mieux la médiocrité de notre condition; et les quelques satisfactions de luxe que vous leur devez vous font regretter plus amèrement d'être privée des autres. Joignez que la fatigue des soirées succédant à l'éreintement des jours n'est pas pour me rendre aimable. Ainsi, plus je fais pour vous plaire, et plus vous vous écartez de moi; et, quand je travaille pour vous, c'est contre moi que je travaille. Cela n'est-il pas triste?

HÉLÈNE.

Il fallait parler plus tôt. Je ne savais pas. Nous ne sortirons plus,[1] voilà tout.

ROUSSEAU.

Et c'est tout ce que tu trouves à me dire? Pas une bonne parole? Pas un mot de cœur? Tu ne comprends donc pas que, dans tout ceci, ce dont je souffre, c'est ton implacable indifférence? Eh! je ne te demande aucun sacrifice, mais seulement un peu d'affection. Hélas! je ne sais pas dire ce qu'il faut pour te toucher. Mais n'est-ce rien d'être aimée comme toi? Que faut-il donc faire? . . . Oui, je sais, je te parais trop peu de chose. Eh bien! c'est ridicule ce que je vais dire, mais tu te trompes: je ne suis pas un si pauvre homme. Informe-toi auprès de ceux qui me connaissent bien et qui peuvent me juger. Si tu voulais, si tu daignais t'intéresser un peu à mes travaux, à mes ambitions, tu verrais. . . . Tu ne veux pas me croire? Tu ne dis rien? Tu as ton méchant sourire? . . .

HÉLÈNE.

Dites-moi, est-ce votre ami M. André qui vous a conseillé de me faire cette scène?

ROUSSEAU.

Ah! vous n'avez pas de cœur! Je finirai par croire que vous vous êtes jouée de moi dès le premier jour, et que je n'ai été pour vous qu'un moyen de sortir de prison. Ah! ma pauvre petite, que cela serait mal! . . . Vous ne répondez pas? C'est bon. Je n'ai plus rien à vous dire. Réfléchissez. Soyez prudente. Vous ne l'avez pas été à ce dernier bal. . . . Ne protestez pas: je ne vous accuse pas encore. Je vois seulement que n'importe quel fat à la mode aura toujours plus de charme pour vous que votre mari. Mais je veillerai sur vous. C'est mon devoir. Je suis avec vous bien timide et bien ridicule. Mais je vous jure qu'à l'occasion je ne serais pas ainsi devant un homme. Tenez-vous-le pour dit![1] Il sort.

SCÈNE VI.

HÉLÈNE, seule.

Ah! c'est comme cela! (Elle s'assied à la petite table. Écrivant.) "Eh bien! oui! demain, à trois heures, où vous m'avez dit." (Écrivant l'adresse.) "Monsieur Jacques de Bretigny."

SCÈNE VII.

HÉLÈNE, MADAME DE VOVES.

Madame de Voves est entrée et arrive jusque sur Hélène sans être entendue. A ce moment, Hélène se retourne et, d'un mouvement rapide, glisse la lettre sous le buvard.

MADAME DE VOVES, à part, en voyant le mouvement d'Hélène.

Ah! mon Dieu! (A Hélène.) Bonjour, mignonne. Avez-vous bien dormi?

HÉLÈNE.

Parfaitement.

MADAME DE VOVES.

Hum! on ne dirait pas. Les yeux battus[7]. . . la mine pâlote. . . . Et votre mari va bien?

HÉLÈNE.

Très bien. Voulez-vous le voir?

MADAME DE VOVES.

Non, je le dérangerais. . . . Alors vous n'avez rien? Bien sûr? Pardonnez-moi de vous faire cette question; mais vous savez que j'ai pour vous une affection . . . toute maternelle. Il ne s'est rien passé de fâcheux entre vous et M. Rousseau?

HÉLÈNE.

Non. Pourquoi?

MADAME DE VOVES.

J'avais cru. . . . Je craignais. . . . Vous ne vous fâcherez pas? Vous me permettez de parler?

HÉLÈNE.

Si je ne permettais pas, vous parleriez tout de même.

MADAME DE VOVES.

Eh bien, ma chère enfant, laissez-moi vous dire que vous avez un peu trop dansé hier avec M. de Bretigny, et qu'on l'a remarqué.

HÉLÈNE, *à part, rageusement.*

Encore?

MADAME DE VOVES.

Vous n'ignorez pas sa mauvaise réputation. Vous êtes très regardée et très jalousée. Vous devez observer d'autant plus soigneusement certaines règles, certaines convenances. . . .

HÉLÈNE.

Oh! chère madame, le convenances et moi, nous serons longtemps brouillées, j'en ai peur. L'esprit de M. de Bretigny m'amuse; je crois que le mien ne lui déplaît pas. Nous causons volontiers ensemble, et nous nous soucions peu des malveillants. Vous savez aussi bien que moi qu'il y avait à ce bal une bonne demi-douzaine de couples . . . illégitimes, qui ne se sont rejoints qu'avec une grande discrétion et qui ont été en effet fort convenables. Ces convenances que vous m'opposez ne sont donc qu'hypocrisie.

MADAME DE VOVES.

Elles ne sont hypocrisie, en tout cas, que chez ceux qui ont violé des règles plus essentielles. Ces convenances sont les rites extérieurs de l'honnêteté. Et ce sont les rites, même absurdes, qui entretiennent les religions.

HÉLÈNE.

Eh bien, je suis une hérétique, voilà tout; mais je croyais l'inquisition abolie.

MADAME DE VOVES.

Vous me trouvez bien pédante et bien insupportable? Pardonnez-moi. Je vous assure que j'ai un grand mérite à risquer ainsi de vous déplaire.

HÉLÈNE.

Je vous ai peinée? C'est bien contre ma volonté. Avouez aussi qu'il vous arrive de me tourmenter pour peu de chose.

MADAME DE VOVES.

J'ai tant vu souffrir votre mère, que tout m'épouvante pour vous.

HÉLÈNE.

A-t-elle tant souffert?

MADAME DE VOVES.

Hélène!

HÉLÈNE.

Je ne sais pas, moi, je ne l'ai jamais vue. Elle a été malheureuse? Je veux le croire. Elle l'aurait moins été si elle avait voulu me voir, si elle m'avait tout dit. . . . Ah! j'aurais bien gardé son secret et je l'aurais bien aimée! Mais aime-t-on une ombre? moins qu'une ombre, un nom? car je n'ai même pas son portrait, et quand vous me parlez d'elle, c'est comme si vous me parliez d'une étrangère. Et cela est si triste au fond que je me sens alors devenir méchante; et c'est dans ces moments-là que je me crois tout permis. Vous choisissez donc bien mal vos arguments, ma pauvre chère amie.

MADAME DE VOVES.

Vous m'en voulez?

HÉLÈNE.

Mais non, mais non. Je vous aime bien : vous avez toujours été excellente pour moi. Seulement, c'est pour votre bonté que je vous aime, — et non pour vos gronderies, surtout quand elles sont si fort en avance sur la faute.

MADAME DE VOVES.

Si fort en avance? Êtes-vous sûre?

HÉLÈNE.

Que voulez-vous dire?

MADAME DE VOVES.

Que cette lettre ne partira pas.

En même temps elle prend la lettre sur la table et la déchire.

HÉLÈNE.

Mais madame. . . .

MADAME DE VOVES.

Écoutez-moi d'abord. Il le faut. Mon fils se bat demain.

HÉLÈNE.

Vraiment? Croyez bien que je prends part. . . . Mais je ne vois pas quel rapport. . . .

MADAME DE VOVES.

Il se bat avec M. de Bretigny.

HÉLÈNE.

Et pourquoi?

MADAME DE VOVES.

A cause de vous.

HÉLÈNE.

A cause de moi? Comment cela?

MADAME DE VOVES.

André lui a fait observer qu'il vous compromettait, et l'autre a mal pris ses observations.

HÉLÈNE.

Ah? . . . Mon Dieu, je suis fort reconnaissante à votre fils de ses bons sentiments à mon endroit.[1] . . . Mais, — en supposant qu'il ne se soit pas trompé, — il me semble que mon mari seul avait qualité pour intervenir.

MADAME DE VOVES.

André, vous le savez, aime profondément votre mari. . . .

HÉLÈNE.

Ce n'est peut-être pas, vous l'avouerez, une raison suffisante pour prendre un pareil rôle. . . . Encore une fois, je comprends votre émotion, et je m'y associe. Mais enfin, de quel droit votre fils se fait-il mon défenseur et mon juge?

MADAME DE VOVES, au supplice.

De quel droit?

HÉLÈNE.

Oui, de quel droit? Qui l'en a prié? Ne trouvez-vous pas vous-même que son intervention a quelque chose de singulièrement offensant pour moi? C'est ce que M. de Bretigny a dû lui dire. . . . Et il a bien fait! Voyez vous-même à quoi aboutit le zèle étrange de M. André.[1] Me voilà obligée de trembler pour lui, pour vous, pour moi, — car mon mari peut apprendre quelque chose. Puisque je n'ai point de famille, puisque je suis seule au monde (car, que ce soit ma faute ou non, cette solitude morale n'a point cessé par mon mariage), que j'aie au moins les bénéfices de cet isolement! Qu'on me laisse me gouverner toute seule, à mes risques et périls! Mais voilà! Tout le monde se croit maintenant des droits sur moi et contre moi, moi envers qui personne autrefois ne s'est cru des devoirs! Tenez, je vous aime bien, vous; mais, s'il me fallait prendre parti dans cette affaire, me prononcer entre M. de Bretigny et votre fils, qui me déteste, oui, qui me déteste! . . . j'ai peur de dire ma pensée. De quoi se mêle-t-il enfin? A quel titre se permet-il cette violente intrusion dans ma vie?

MADAME DE VOVES.

A quel titre? Ah! j'aime mieux tout te dire, à toi aussi! Les raisons qui m'ont fermé la bouche me semblent si vaines à cette heure! A quel titre? tu veux le savoir?

HÉLÈNE.

Oui!

MADAME DE VOVES.

André se bat pour toi parce qu'il est ton frère, malheureuse!

HÉLÈNE.

Mon frère? Vous avez dit mon frère?

MADAME DE VOVES.

Oui, ton frère. Et il le sait.

HÉLÈNE.

Mon frère? Comment cela se peut-il? Alors vous? . . .

MADAME DE VOVES.

Comprends-tu maintenant?

Elle tend les bras à Hélène, qui reste immobile.

HÉLÈNE, **à elle-même.**

Ma mère? . . . Ma mère. . . . Non, rien. . . . Comment cette révélation me laisse-t-elle si tranquille? J'ai peur de paraître impie et abominable, mais c'est ainsi. . . . Vous m'avez aimée de si loin! Dieu! que j'ai été malheureuse dans ce couvent! Les autres avaient des mères qui venaient les voir souvent, qui les emmenaient aux vacances. . . . Moi, je n'avais que les religieuses. Elles étaient bonnes, quelques-unes du moins: mais je sentais bien quelles ne m'aimaient pas avec tout leur cœur, comme les mères aiment leur enfant, qu'elles ne pouvaient pas, et que d'ailleurs cela leur était défendu. . . . Il y en avait une, très douce. Ah! combien de fois j'ai pleuré dans sa cornette! Elle ne comprenait pas. . . . Et puis, je voyais bien qu'on avait pitié de moi, et cela m'humiliait et m'irritait. Je devinais que je n'étais pas comme les autres petites filles, qu'il y avait quelque chose qu'on ne voulait pas me dire; et ce mystère, cet inconnu me torturait. Je me sentais vaguement proscrite, dépouillée, rejetée . . . et je me raidissais, je me révoltais. Si j'avais été pieuse, cela m'aurait soulagée: mais je ne priais pas, je trouvais Dieu trop

injuste. . . . On ne sait pas tout ce qu'il peut tenir d'amertume dans le cœur d'un enfant. A quinze ans, j'ai voulu me tuer. . . . C'est pour cela qu'aujourd'hui je ne sens rien. Vous arrivez trop tard. . . . Ainsi, vous êtes ma mère! C'était ma mère, cette dame qui m'appelait au parloir deux fois par an, une demi-heure chaque fois, et qui ne s'est jamais trahie et que je n'ai pas devinée! . . . Pourquoi me l'apprendre? Vous vous figuriez, sans doute, que j'avais là, tout prêts pour vous des trésors de tendresse qui déborderaient subitement, ou que je concevrais, comme cela, tout d'un coup, des sentiments que vous ne vous êtes pas donné la peine de m'inspirer. . . . Eh bien, non, non, je ne sens rien. Et c'est horrible. (**Elle voit Madame de Voves qui pleure. S'agenouillant et l'embrassant.**) Pardon, ma mère, pardon!

MADAME DE VOVES.

Ah! ma pauvre enfant! C'est à toi de me pardonner.

HÉLÈNE.

Ma mère! . . . Parlez: je suis prête à tout pour empêcher ce duel.

MADAME DE VOVES.

Non, tu n'y peux rien; toi ni personne. Je ne te demande qu'une chose. Promets-moi de ne jamais revoir M. de Bretigny. Je ne veux pas, je ne veux pas que tu passes par où j'ai passé! Je ne te parle plus au nom de la vertu et du devoir. Mais ce que tu cherches dans la faute, tu ne l'auras même pas, entends-tu bien? C'est une chose affreuse que je puisse invoquer ici mon expérience! Mais si tu savais les angoisses, les terreurs, la honte, l'humiliation, le désespoir de s'être perdue, d'avoir fait tant de ruines en soi et autour de soi . . . pour rien, pour un songe qui vous échappe! . . . Enfin, si tu ne me crois pas, aie du moins pitié de moi! Oui, j'ai été une mauvaise mère et tu as le

droit de m'accabler. Mais, du jour où j'ai tremblé pour toi (il a fallu cela, mon Dieu !) et où ta destinée m'est apparue éclairée par la mienne, je me suis si cruellement repentie ! Je me suis mise à t'aimer si ardemment ! et j'aurais tant voulu te payer un si long arriéré de tendresse ! . . . Épargne-moi donc aujourd'hui et sauve-moi de ce supplice de penser que je suis encore coupable de ta faute !

HÉLÈNE.

Ma mère, je vous en prie, ne pleurez pas. J'ai déjà été assez malheureuse : que je n'aie pas encore le chagrin de voir que vous souffrez par moi. . . . Oublions tout cela. Ne vous croyez pas de si terribles devoirs envers moi. Je vous jure que je ne vous rends responsable de rien, ni dans le passé, ni dans l'avenir.

MADAME DE VOVES.

Mais je me sens responsable, moi ! Et comment ferais-je pour l'oublier ? Comprends donc ce qui se passe. Je croyais bien avoir expié, pourtant ! Je n'avais pas prévu cette dernière conséquence de ma triste aventure, ni que ma faute armerait un jour la main qui va peut-être frapper mon fils. Si André revient vivant et si tu restes fidèle à ton devoir, alors seulement je me croirai pardonnée. Et tiens ! il me semble que le sort de mon fils dépend de ce que tu vas faire, que sa vie est entre tes mains et que, si tu résistes au mal, Dieu mettra un terme à mon châtiment. . . .

HÉLÈNE.

Ce Dieu auquel vous croyez, ma mère, a des desseins bien rigoureux et des voies bien singulières. L'expiation qu'il vous inflige me paraît tout à fait démesurée. S'il arrivait malheur à votre fils, le plus bel effort de sa Providence serait donc de vous punir d'une faute qui n'est pas la vôtre, et par la mort d'un innocent !

MADAME DE VOVES.

Hélène, Hélène, tu ne veux pas m'entendre ! Promets-moi de ne pas revoir M. de Bretigny.

HÉLÈNE.

Ah ! Pourquoi m'avez-vous dit qu'il se battait pour moi ?

MADAME DE VOVES.

Il ne se bat pas pour toi. Et il se bat contre ton frère.

HÉLÈNE.

Mon frère. . . . Ma mère. . . . Non ! rien !

MADAME DE VOVES.

Ainsi, tu ne veux rien promettre ?

HÉLÈNE.

Quel jour, à quelle heure ce duel ?

MADAME DE VOVES.

Demain matin. — Ma fille, promets-moi, quoi qu'il arrive. . . .

HÉLÈNE.

Il est bien question de cela ! — Me permettez-vous d'aller auprès de vous attendre les nouvelles ?

MADAME DE VOVES.

De ton frère ? Ou de l'autre ?

HÉLÈNE, baissant la tête.

Mais . . . de mon frère.

MADAME DE VOVES.

Alors tu peux venir.

NOTES.

INTRODUCTION.

Page viii. — 1. M. Brunetière is the recognized chief of the school of objective criticism. For further particulars, see page 77, note 1.

ERNEST RENAN.

First Article.

Ernest Renan, one of the greatest writers of our time, was born in Brittany in 1823. He was appointed to the chair of Hebrew at the *Collège de France* on his return from his government mission to Phœnicia and Palestine, in 1860. His most famous works are: *La Vie de Jésus*, *Origines du Christianisme*, *Études d'Histoire religieuse*, *Dialogues Philosophiques*, *Avenir de la Science*, written in 1848, published in 1890, *Souvenirs d'Enfance et de Jeunesse*. He died on the 2d of October, 1892.

Page 1. — 1. The **Collège de France**, originally *Collège des Trois Nations*, is supposed to have been founded by François I., in 1530. It is directly under the Minister of Public Instruction, and independent of the University. The lectures are public and gratuitous. The College contains a variable number of chairs — actually (1896) forty-one. About one-third are dedicated to natural science, mathematics, chemistry, etc.; the remainder, to Oriental languages, philosophy, philology, science of religion, political economy, etc. The *Collège de France* confers no degree, and has many professorships for sciences which are never or seldom taught in French Facultés or at the University itself.

Page 2. — 1. **Qu'importe . . . fait?** *What does it matter how their noses look?* i.e. *What does their outward appearance matter?*

2. **Combien . . . survit!** Allusion to Victor Hugo, who was then living in his little house, Rue d'Eylau, near the Arc de Triomphe. When Ju'

Lemaître wrote this article, January 10, 1885, Victor Hugo was still alive; he died a few months afterwards, in May. The name of *Rue d'Eylau* was then changed to that of *Avenue Victor Hugo*. The house is still to be seen.

3. **Quand . . . fond**: *when one is smitten, deeply smitten, and cut to the quick, one can nevertheless realize the faults of the beloved one. Être pris*: to be smitten, to be deeply in love with.

4. **Ce . . . fâcheux**: *any unpleasant side of his character, any defect of his.*

5. **Tient . . . haleine**: *keeps our love alive, gives food to our love.*

6. **Mais . . . entamer**: *but this test could not injure them.*

Page 3. — 1. **Une . . . tracassait**: *one thing worried me.* "*Tracasser* est un mot dont on ne connaîtra pas l'origine, tant qu'on n'en connaîtra pas l'histoire. Il apparaît au XVe siècle seulement avec le sens neutre de *s'agiter*. On ne sait d'où il est venu. Dans ces conditions, l'hypothèse de Diez, qui le rattache à *truquer*, n'a aucune portée." (Paul Meyer.)

2. **Mais . . . temps**: *but which will soon disappear.*

3. **Un croque-mort**: *undertaker's man. Croque-mort*, from *croque* (verb *croquer*, in the figurative sense of *faire disparaître*) and *mort* (subst. part. of *mourir*), neologism admitted by the Academy in 1835. (Hatzfeld and Darmsteter.)

4. **Qui . . . chemins**: *who is a blunt speaker* (*who does not beat about the bush*).

5. **Se tire d'affaire**: *gets out of the difficulty.*

6. **Fumiste**: *a bad joker.* Neologism. "M. Lorédan Larchey dans son *Dictionnaire historique de l'argot* (10e Édit., 1889) dit qu'un fumiste 'est celui qui fait *fumer* les gens' (fumer au sens de faire bouillir d'impatience, je pense), mais c'est peu probable. Cela doit venir de quelque pièce de théâtre où un auvergnat faisait de grosses farces." (Paul Meyer.)

7. **Encore un coup**: *once more. Encore une fois* is more generally used.

Page 4. — 1. **La superbe**: *the pride.* Used here as a noun.

Page 5. — 1. **Corpus.** "On a donné ce nom à des collections de confessions de foi ou ouvrages de doctrines ayant une certaine autorité, qu'on imposait comme règle de la foi et de l'enseignement."

2. **Josué**: *Joshua.*

3. **Torah.** The *Torah* (teaching) comprises both the statute law given by Jehovah, through Moses, to the chosen people, and the moral law revealed by the prophets, and also their traditional interpretation.

4. **Ces . . . élohiste.** Astruc (Jean), a French physician and theologian of the eighteenth century, in his *Conjectures sur les mémoires originaux dont il paraît que Moyse s'est servi pour composer la Genèse, Bruxelles* (in reality

Paris), *1753*, was the first to notice that the name of God, in certain books of Scripture — in the book of Genesis, for instance, which he examined thoroughly — is now *Jehovah*, now *Elohim*, and that the parts in which one of these names is adopted differ somewhat from the parts where the other name occurs. Hence the conclusion that the book of Genesis was made up of different fragments arranged by Moses in their chronological order. This distinction, be it said once for all, prevails throughout the Pentateuch. In our days, critics distinguish between the supposed *Jehovist* writer or writers and the *Elohist* compilator or compilators.

5. **Talmud.** The *Talmud* is the name given to such interpretation of the Mosaic law as is apparent on the surface thereof, and does not necessitate any further disquisition, and also to the texts of *Mishna* and *Gemara* combined. The Talmud exists in two recensions, — the Palestinian, commonly, but by mistake, called *Talmud Yerushalmi*, and the Babylonian, correctly called *Talmud Babli*.

6. **Ezéchias**: *Hezekiah*.

7. **Esaïe**: *Isaiah*.

8. **Josias**: *Josiah*.

9. **Et . . . pousse.** An untranslatable, colloquial expression. The nearest English equivalent would be: *and on he goes in an easy jog-trot way*. Jules Lemaître uses it in order to emphasize the extreme simplicity and familiarity of Renan's language in his lectures.

10. **Des "En plein!" des "Pour ça non!"** Very familiar and almost untranslatable expressions. *En plein:* you have hit it; *pour ça non:* not a bit of it.

11. **Étant . . . vif**: *having been drawn from life*, i.e. *I have been a witness of what I relate*.

Page 6. — 1. **Ça pa' été**: for *cela n'a pas été*. A familiar pronunciation in which the *s* of *pas* is not carried over to the *é* of *été*.

2. **Oh! i' sont artistes**: for *ils sont artistes*. Familiar pronunciation.

Page 7. — 1. **Ben oui!** for *eh bien! oui!* Familiar.

2. **Labiche.** A French dramatist, born at Paris in 1815. He died in 1888. His comedies are full of sparkling wit, and the dialogue is lively and crisp. His best-known pieces are: *Le Voyage de M. Perrichon, La Cagnotte, Les Petits Oiseaux, Le Chapeau de Paille d'Italie, Le plus heureux des trois*.

3. **Lhéritier.** One of the best actors of the *Palais-Royal*. He has created a great many characters, especially in Labiche's comedies. He was particularly good in the characters called *ganaches*, a word for which there is no adequate translation; it means an imbecile graybeard, an old dotard.

4. **Ramus.** Pierre de la Ramée was born in 1515. He was very poor and had to work his way to college by acting as a servant to a rich student at the Collège de Navarre. In 1551 he obtained the chair of eloquence and philosophy at the Collège Royal. He took a great part in the literary and scholastic disputes of these times and embraced Protestantism. He perished in the massacre of Saint Bartholomew, 1572. He wrote a great many treatises on geometry, algebra, and arithmetic, on rhetoric, morals, and theology; he won great reputation, and left many disciples.

5. **Vatable.** L'abbé François Waterbled, surnamed Vatable, was born in Paris. He was appointed professor of Hebrew at the Collège Royal at the very opening of that famous establishment of learning. He died in 1547.

6. **Budé.** A Greek scholar and philologist, born in 1467 in Paris; one of the greatest scholars of his time. He made use of his influence over King François I. in advising him to found the Collège Royal, afterwards Collège de France.

7. **M. Renan . . . bonhomie:** *M. Renan does not overstep the limits of familiarity*, i.e. *does not fall into vulgarity*, *keeps short of vulgarity*. *Bonhomie:* simplicity, good-nature. *Bonhomie* derived from *bonhomme:* simplicité familière, aimable. Word of the eighteenth century. Admitted by the Academy in 1762. (Hatzfeld and Darmsteter.)

Page 8. — 1. MM. Reuss, Graff, Kuenen, Welhausen. These men are well-known orientalists, interested in the same studies as Renan. They have made themselves famous by their works on the Old Testament.

2. **Des . . . forts:** *men who are authorities.*

3. **Le . . . l'Élohiste.** See above, page 5, note 4.

4. **M. Renan . . . joie:** *M. Renan is beside himself for joy*, *is overjoyed.*

5. **Ces faces succulentes:** *these luscious faces.*

6. **Gustave Doré.** A famous draughtsman, remarkable by the brilliancy of his imagination and the originality of his pencil. He has illustrated a great many books, such as Milton's *Paradise Lost*, Cervantes' *Don Quixote*, La Fontaine's *Fables*, Dante's *Divine Comedy*, etc. (1833–1883.)

7. **Rabelais.** A great writer and humorist of the sixteenth century, the author of *Les Faits et dits du géant Gargantua et de son fils Pantagruel*, an immense satire on the men and institutions of his time.

8. **Contes drôlatiques.** A series of tales by Honoré de Balzac, in which he pretends to imitate Rabelais' style.

9. **Empêtrée . . . matière:** *hampered with too much flesh*, i.e. his body seemed too heavy for so delicate a soul.

10. **Ce . . . "Théologie de Béranger":** *on this face, that one imagined molded by transcendental skepticism, one could rather find the traces (thumb-*

marks) *of Béranger's theology*, i.e. one did not find on Renan's face the hard expression of skepticism, but rather the bonhomie of the disciples of Béranger's theology, whose god was called *le Dieu des bonnes gens*, the god of simple-minded people.

Page 9. — 1. **Lamennais.** A great French theologian, born in Brittany in 1782. He was ordained, and soon became a warm partisan of the revolutionary doctrines and of liberalism in religion. His greatest works, which excited much admiration on one side and much blame on the other, are: *Essai sur l'Indifférence en matière de religion* and *Les Paroles d'un croyant.* He separated himself from the Roman Church, and died without receiving the last sacraments. As a writer, he showed a great deal of talent; his works were full of eloquence.

2. **Jouffroy.** A famous philosopher, born in 1796. He was appointed professor of philosophy at the Collège Bourbon at first, then at the Faculté des Lettres, afterwards at the Collège de France. He entered the *Académie des sciences morales et politiques* in 1838; he had been elected a member of the House of Representatives in 1831. His best-known works are: *Mélanges philosophiques* and *Cours de droit naturel.* He died in 1842.

3. **Pascal.** One of the greatest writers of the seventeenth century, was born in 1623. He was at the same time a physicist, a mathematician, and a philosopher. He retired to the abbey of Port Royal when still young, and from there sent forth into the world his famous *Lettres Provinciales*, written against the loose doctrines of the Jesuits, and in order to support his friends the Jansenists. Before his death he had been preparing a great work on the Christian religion, fragments of which were published later on, under the name of *Pensées.*

4. **Une cathédrale désaffectée**: *an abandoned cathedral.*

5. **Berthelot.** An eminent French chemist, friend of Renan and Professor at the Collège de France. From an early age, he made a special study of acids and fermentation. His labors to reproduce the substances which enter into the composition of organic bodies, besides opening up a new field of research, have directly benefited more than one industry. In December, 1886, he became Minister of Public Instruction.

Page 10. — 1. **Amiel.** Born at Geneva, 1821; he traveled through Italy, studied at Berlin. In 1849, he was appointed professor of æsthetics and of French literature at the Academy of Geneva. He died in 1881. His wide culture, his critical power, and his profound but melancholy speculations would probably have remained unknown to the outside world had not a selection been published after his death from his *Journal Intime.*

2. **Avec . . . femme**: *with a woman's shifting logic.*

3. **Et . . . Dieu**: *and with endearing fillips at God.* These expressions are scarcely translatable; they show the "virtuosité" of the author's style, and are one of his special charms.

4. **Une . . . tranchants**: *a two-sided wisdom.*

Page 11. — 1. **Ce . . . dés**: *a god conceived as a blackleg who loads dice,* i.e. giving to understand that God is a sharper, not any better than a man who cheats at the game of cards. "*Grec*, qui triche au jeu, se trouve en ce sens depuis 1758; mais on ne sait comment cet emploi s'est produit." (Paul Meyer.)

2. **Apporter . . . vert**: *to put virtue into practice with the distrust and sagacity of a man by no means to be caught napping.* Allusion to a game still in practice in some parts of France. To the question asked by one of the players of another: "Je vous prends sans vert?" The latter must show something of green color, generally a leaf, or sometimes a piece of green ribbon. If he is unable to do it, he is expected to pay a forfeit.

Page 12. — 1. **Qu'il . . . gâteau**: *that it is too late now to enjoy all the material pleasures of life.*

2. **Gredins**: *rascals.*

3. **Ne . . . fois**: *can easily be at the same time, don't find it difficult to be at the same time.* "*Gêner* veut dire soumettre à la torture, ancien *gehene;* cela vient de la *gehenne* de la Bible; voyez par exemple Saint-Mathieu, chap. v; *ne pas se gêner* veut donc dire: ne pas se soumettre à la torture." (Paul Meyer.)

Page 13. — 1. **Montaigne** was born in 1533. He is one of the greatest writers of the sixteenth century. His book, *Les Essais*, has been translated into many languages. It contains admirable pages on different subjects. Montaigne's philosophy is a negative one. "Que scai-je?" was his motto. Nevertheless, he strongly believed in friendship, and the essay which bears this title is perhaps the finest in the whole book. His style is easy, full of an enveloping charm which delights the reader. See Emerson's essay on *Representative Men.*

2. **Il . . . part**: *it allows my appetites to have their full play; it has nothing to do with them.*

Page 14. — 1. **Il . . . Académies**: *he is a member of two Academies.* There are five Academies in France, the *réunion* of which is called *Institut.* These Academies are *Académie Française*, *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, *Académie des Sciences*, *Académie des Beaux-arts*, and *Académie des Sciences morales et politiques.* The first was established by Richelieu in 1635, and the others in the same century, except the *Académie des Sciences morales et politiques*, which was established later on by the French Revolution. Each of these academies has forty members. Renan was a

member both of the *Académie Française* and of the *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*.

2. **Il . . . aisance**: *he is in easy circumstances.*

3. **Une . . . trouve**: *one of these women who willingly wreck their happiness.*

Page 15. — 1. **Un pince-sans-rire**: *a sullen wag.*

2. **Il . . . Gascon.** Renan's mother was from Brittany, his father from Gascogne. To these two origins Renan owed his qualities and his faults which, at first, seemed so contradictory. The Bretons are a race of dreamers, prone to melancholy and mysticism, and having a deep religious stamp. They are obstinate in their opinions, very earnest, and of a sober and thoughtful mind. The Gascons, on the other hand, are a lively race, overflowing with animal spirits, witty, mischievous, and very prone to exaggeration, to boasting and bragging. These different elements were very striking in Renan's temperament, and caused him to be judged harshly and unjustly by purblind critics, who did not take the trouble to study his complex nature, and trace it back to its origin.

3. **Sous . . . incroyables**: *with a show of connection, he jumps from one idea to another.*

4. **Galimatias**: *gibberish*, a discourse without sense or connection.

Page 16. — 1. **Le petit Armoricain**: *the little boy from Brittany. Armorica* was the ancient name of this French province (*ar*, *mor:* Celtic, on the sea). It is situated in the northwestern part of France. It remained independent for many years, but was finally united to the kingdom in 1532.

2. **Le grand chorège**: *choragus, chorus-leader.* Name given in Greece to the magistrate who presided over the spectacles, and also to him who lead the chorus.

3. **Il . . . féerie**: *he is one of the most original, one of the smartest actors in the eternal pantomime, the fairy-like play which life on this earth appears to be. Compère* properly means the godfather of a child, whose godmother would be called, by opposition, *commère*. In a wider sense it is applied to a person who sits with the spectators in a play, but takes part in it at the same time, often giving a reply from his place, and being altogether in connivance with the actors. (Hatzfeld and Darmsteter.)

SECOND ARTICLE, "CONTRE UNE LÉGENDE."

Page 17. — 1. **Une . . . vivant**: *a kind of jolly fellow and good joker.*

2. **Ce banal Béranger**: *this commonplace Béranger. Béranger*, a famous song-writer, was born in Paris in 1780. His songs, political, satirical, patriotic, and familiar, won him great reputation.

Page 18. — 1. **Paul Bourget,** the famous French novelist and psychologist, recently elected member of the *Académie Française*, the author of *Essais de Psychologie*, *Pastels*, and of many novels, such as *Cruelle Enigme*, *Un Cœur de Femme*, *Le Disciple*, *Mensonges*, *Cosmopolis*, etc., *Outre-Mer*. A book of selections from his works has recently been presented to the American public by Professor Alphonse N. van Daell, and published by Ginn & Co.

2. **M. Taine.** Critic, historian, philosopher. His best-known critical works are *La Fontaine et ses Fables*, *Les Philosophes français du 19e siècle*, *Histoire de la Littérature anglaise*, *Essais* (3 vols.); among his historical works we shall name *Origines de la France contemporaine.*

3. **Cet hébraïsant**: *This student of Hebrew, Hebrew scholar.*

4. **M. Coquelin ou Madame Sarah Bernhardt.** *Coquelin*, name of two famous French actors of the *Comédie Française; Coquelin aîné et Coquelin cadet*, both perfect actors in their kind. *Sarah Bernhardt*, the renowned actress whose reputation has spread all over the world.

Page 19. — 1. **Les badauds**: *silly people, people who judge at random.*

2. **Son . . . carrière**: *he had given free scope to his imagination.* "*Carrière*, espace à parcourir dans les courses de chars ou de chevaux, courses à pied, etc. Fig., *se donner — donner carrière à son éloquence, à son ambition* = lui laisser le champ libre."

3. **M. de Vogüé.** Le Vicomte Melchior de Vogüé, the apostle of Neo-Christianism in France. He has great influence over the young men of the present day by the dignity of his life and the elevation of his doctrines. He was the first to call the attention of French readers to Russian literature.

4. **Qui . . . croyons!** *who, headed by M. de Vogüé, are repeating to their heart's delight: Let's believe! Let's believe!*

Page 20. — 1. **Une encéphalite**: *a disease of the brain.*

2. **Une . . . intellectuelle**: *a disorderly rush of intellectual sap.*

3. **Condorcet.** A great mathematician, philosopher, and writer of the eighteenth century, born in 1743. He was received member of the Academy of Sciences in 1769. He was induced by D'Alembert, the great mathematician, to take an active part in the preparation of the *Encyclopedia.* His

best-known work is *Esquisse d'un Tableau historique des Progrès de l'esprit humain*. This book is pervaded by a spirit of excessive hopefulness. Its value lies in its general ideas. Its chief defects spring from the author's aversion to all philosophy which did not attempt to explain the world exclusively on mechanical and sensational principles.

4. **Les encyclopédistes.** The encyclopedists were the authors of the famous *Encyclopedia*, which appeared in the latter part of the eighteenth century, and to which contributed the greatest writers of that time, such as D'Alembert, Diderot, — who took upon himself the management of the whole enterprise and wrote a number of articles, especially on Arts and Trades, — Voltaire, Condorcet, Turgot, etc.

5. **Saint-Sulpice.** Name of a great seminary in Paris where young men are brought up to be priests. It was founded in 1641 by Jean Jacques Olier, a friend of Saint Vincent de Paul.

Page 21. — 1. **Son vieux "pourana."** "*Pourana* est le nom générique de grands poèmes sanscrits. Dans la préface (1890) de *l'Avenir de la Science* Renan écrit : 'Un gros embarras résultait du parti que j'avais pris d'imprimer mon vieux *pourana* tel qu'il est.' Il appelle ainsi son livre, composé en 1848 et 1849, qui lui paraît un peu vieux, un peu rococo à l'époque où il écrit la préface ; de là le mot plaisant de *pourana* appliqué à cet ouvrage." (Paul Meyer.)

2. **Il a dû déchanter** : *he has been obliged to lower his tone.* "*Déchanter :* chanter d'une autre manière, changer d'avis. *Par ext. Famil. :* rabattre de ses prétensions, de ses espérances. *Tu vois qu'à chaque instant il te fait déchanter* (Molière, *l'Étourdi*)." (Hatzfeld and Darmsteter.)

Page 22. — 1. **Hegel.** A famous German philosopher. His philosophy is derived from the doctrines of Kant, Fichte, and Schelling. (1770–1831.)

2. **Les boulevardiers.** We call *boulevardiers* those men who spend most of their time in the "cafés" on the *grands Boulevards* in Paris, leading an idle life, talking much and thinking little, having opinions on everything, but being guided in their judgment by prejudices of fashion or by fads. They have a very high idea of their own selves and they are apt to think that *they* are the leaders of public opinion, especially in literary or artistic questions, and that Paris, and consequently the whole world, revolves around them.

3. **Taine.** See above, page 18, note 2.

4. **Michelet.** One of the great modern French historians. His style is sparkling with life, his imagination brilliant, his descriptions vivid and picturesque. He was born in Paris in 1798, studied at the *Lycée Charlemagne*, was appointed professor of history at the *Collège Rollin*, and in 1830 became assistant professor at the *Sorbonne*. His historical works are

Histoire Romaine, *Histoire de France*, *Histoire de la Révolution Française*; among his other works are *la Femme*, *l'Amour*, *la Mer*, *l'Oiseau*. He died in 1874.

5. **Je m'enfichiste:** *I don't care a straw.* The expression "un je m'enfichiste" cannot be translated literally. It means an easy-going person, a person who does not care about anything and simply lets things go as they will.

6. **Sa . . . défaut:** *he has never been found wanting in loyalty.*

Page 23. — 1. **Anacréon.** A Greek lyric poet, born about 562 B.C. His reputation stood very high both in his own age and in the following ones. He was surnamed "the charming," "the honey-tongued," "the swan of Teos."

ÉMILE ZOLA.

Zola was born in 1840. He is regarded as the chief of the Naturalist school, whose fathers were Balzac and Stendhal. Zola is a robust and gloomy genius; his realism is sombre, sensual, and morbid; but he is a very powerful writer, and a splendid, wonderful, constructive artist. His principal works are *La Fortune des Rougon*, *La Curée*, *Le Ventre de Paris*, *L'Assommoir*, *La Faute de l'Abbé Mouret*, *Nana*, *La Joie de Vivre*, *Germinal*, *La Terre*, *Le Rêve*, *La Bête Humaine*, *L'Argent*, *La Débâcle*, *Lourdes*.

Page 24. — 1. **Un . . . "outranciers":** *one of these writers who go beyond the limits of reality itself.* *Outrancier* is a neologism recently coined to express the exaggeration of many writers of the new schools. It comes from *outre*, beyond; *outrer*, v., to overstrain, to exaggerate.

2. **Le . . . peut:** *a novel must be as near reality as possible.* *Serrer de près:* to hold in close contact.

Page 25. — 1. **élaguer:** *lay aside, cut off.* *Élaguer*, fig., to curtail, to cut off; of trees, to prune.

2. **Indiana.** It is the name of one of Georges Sand's best-known novels.

3. **Julia de Trécœur.** One of Octave Feuillet's novels.

4. **Méta Holdenis.** One of Victor Cherbuliez's novels. See article *Alphonse Dauaet*, page 37, note 2.

5. **Qui . . . plaisirs:** *which undertakes to govern my pleasures.*

6 and 7. **Lélia, Consuelo.** Names of two famous novels of Georges Sand.

Page 26. — 1. **Sous . . . mandement**: *using the same commanding tone as a bishop issuing a pastoral charge.*

2. **Donc . . . diable**: *therefore, they are not worth a fig.* A familiar expression.

3. **Les . . . oreilles**: *the theories which he has repeated over and over again. J'en ai les oreilles rebattues:* my ears are full of it.

4. **C'est . . . guerre**: *it may be fair in war.*

Page 27. — 1. **Ne . . . fait,** i.e. *he does not draw his characters from a close study of reality, but he creates his own reality, adapting it to his characters.* Allusion to a saying of Vertot, a French historian of the seventeenth century, who, having to write about the siege of a famous city, made up the story without consulting the documents; when he happened to read them, his book being already written, he simply exclaimed: "It is too late, my siege is made."

Page 28. — 1. **Il manquait d'esprit**: *he was lacking in wit.* Zola is indeed a robust and powerful writer, but he certainly lacks that characteristic quality of most of the French writers, wit. His style is ponderous, without any sparkle or trace of humor.

2. **Eugène Delacroix** (1799–1863). A very great painter of this century, the father of the Romantic school; his first success, *La Barque du Dante*, was the starting-point of a new era in art.

Page 29. — 1. **Je . . . distingué**: *I could n't hoist myself up to so nice a judgment.*

2. **Et . . . crue**: *giving to everything the same sharp outlined relief*, or *causing everything to jut out with the same glaring distinctness.*

Page 30. — 1. **Buffon.** A great naturalist of the eighteenth century, the author of the *Histoire naturelle*, *Histoire des Animaux domestiques*, *Histoire des Oiseaux*, *Histoire des Minéraux*, and *Époques de la Nature*, his masterpiece. A statue was erected to him before his death, the inscription of which was: *Majestati naturae par ingenium.*

2. **Ce . . . originalité**: *this gift, with his other endowments, highly contributes to give him a robust originality.*

3. **Son . . . tourmenté**: *his style was more labored.*

Page 32. — 1. **Cela . . . fourmille**: *these masses of people are sometimes crowding and swarming.*

2. **Coron**: *a miner's house*, "maison construite par une compagnie houillière pour l'habitation des mineurs."

3. **Des galibots, des haveurs, des raccommodeurs.** Names of the different classes of workers in a coal mine.

Page 33. — 1. **La Marseillaise.** Name of the national French hymn. The music and the words were composed by Rouget de Lisle, an officer of

the French army. Its first name was *Chant de l'Armée du Rhin*, but it was changed to *la Marseillaise*, because it was sung for the first time by a regiment of soldiers from Marseille.

2. **Et . . . supérieure**: *breaking with foaming eddies against a superior force.*

Page 34. — 1. **Le . . . Mouret.** *Le Paradou*, name of an immense garden, overgrown with wild flowers of every description, in *La Faute de l'Abbé Mouret; l'assommoir du père Colombe*, in *L'Assommoir; le magasin d'Octave Mouret*, in *Au Bonheur des Dames.*

ALPHONSE DAUDET.

Alphonse Daudet, born in Provence, in 1840, is one of the most brilliant representatives of modern French novelists. His style is sparkling with life and wit, his imagination bright and dazzling. Among his works may be named: *Le Nabab*, *Les Rois en Exil*, *Numa Roumestan*, *Sapho*, *L'Immortel*, *Jack; Le petit Chose*, a very pathetic semi-autobiography; *Lettres de mon Moulin*, *Contes du Lundi*, *Tartarin de Tarascon*, *Tartarin sur les Alpes*, *Les Femmes d'Artistes.*

Page 36. — 1. **Mon Daniel . . . Le petit Chose, Jack, Tartarin . . . La Reine Frédérique**, etc. All these are allusions to heroes of Daudet's novels. *Daniel* was the name of *Le petit Chose*, and here, as it is easy to see, J. Lemaître means Daudet himself when he speaks of *Le petit Chose*. *La Reine Frédérique* is the heroine of *Les Rois en Exil.*

2. **Les quêteurs de modernité**: *the readers in quest of modernity*, i.e. *readers who wish to find in a novel pictures and characters borrowed from the times they live in.*

3. **Le recherché**: *the far-fetched. Un style recherché*: a far-fetched style.

4. **Homo sum et nihil humani a me alienum puto**: *I am a man, and nothing pertaining to man is foreign to me.* A quotation borrowed from Terence, a comic Latin author of the second century before Christ.

Page 37. — 1. **Y . . . compte**: *find there what they want.*

2. **M. Cherbuliez.** A novelist, member of the French Academy. He stands among the best writers of the second rank. He is bright and witty, full of fine humor. Among his numerous novels are: *Le Comte Kostia*, *Méta Holdenis*, *Paule Méré*, *La Ferme du Choquard*, *Olivier Maugant*, *Miss Rovel.*

3. **Un rêveur sans plus**: *a pure dreamer.*

4. **Le petit Chose.** Name of the hero of the novel of the same name, which is, in great part, Daudet's autobiography.

5. **Nîmes.** A city of Roman origin, in southern France.

6. **Un bambin**: *a little chap. Bambin*, from It. *bambino.*

7. **Lyon.** *Lyons*, in English, 401,930 inhabitants, the second city in size in France; situated at the confluence of the Rhône and the Saône. Its manufactures of silk and velvet are renowned throughout the world.

8. **Où . . . buissonnière**: *where he often played truant*, lit. *school in the bushes. Faire l'école buissonnière:* to take a holiday instead of going to school.

Page 38. — 1. **Le Miserere.** One of the seven psalms called in the Catholic Church *psaumes de la Pénitence.* It bears the number 51 in Protestant Bibles.

2. **Musset.** Alfred de Musset (1810–1857), one of the finest lyric poets of this century. He wrote: *Premières Poésies: Rolla, Namouna, La Coupe et les Lèvres, À quoi rêvent les jeunes filles, Ballade à la Lune.* His poems called *Nuits* would be enough to make his name famous: *La Nuit de Mai, La Nuit de Décembre, La Nuit d'Août, La Nuit d'Octobre.* He also wrote some short dramas, such as: *On ne badine pas avec l'Amour, Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée, Il ne faut jurer de rien*, and a few novels: *Pierre et Camille, Les deux Maîtresses, Le Fils de Titien*, etc. *Un Musset mignard* would be a poet having the grace of Musset mixed with a certain affectation. *Mignard* was the name of a portrait-painter of the seventeenth century, whose pictures were full of grace, but somewhat affected. A very interesting selection from the poetry and comedies of Alfred de Musset has been edited by L. Oscar Kuhns, and published by Ginn & Co.

3. **Figaro.** A daily paper, political and literary; it was at first a satirical paper, founded, in 1854, by H. de Villemessant; it has become, since 1866, what it is now.

Page 39. — 1. **La manécanterie de Saint-Nizier**: *the school for choristers of Saint-Nizier.*

Page 40. — 1. **Paris bohême.** Bohemian Paris. *Un Bohême:* a man who leads an unconventional life, generally an artist, a literary man, or a student.

2. **Paris interlope**: *the Paris of the people of doubtful character.*

Page 41. — 1. **Et . . . bas**: *and all conditions and classes of people to be met with in Paris.* Allusion to the French custom of living in flats. The higher stories or *étages*, being cheaper, are inhabited by the people in moderate or poor circumstances, the lower stories by the richer.

2. **Et . . . là**: *and not to go any further, not to say anything more.*

3. **Ou . . . vu**: *or directly inferred from what he had seen.*

4. **La Bruyère.** A famous moralist of the seventeenth century, the author of *Les Caractères*. The perfection of his style and the truth of his observations have made him one of the greatest French psychologists, and the finest painter of the customs of his time.

5. **Il . . . l'affût**: *he is always on the look-out. Être à l'affût* is an expression borrowed from the hunt. *Affût* is the place where the hunter hides in, waiting for the game.

Page 42. — 1. **Quelques-uns des plus unis**: *some of the simplest, least complicated.*

2. **Bien achalandée**: *thronged with customers.*

3. **Bicoque**: *hovel.*

Page 43. — 1. **Dites-y bien,** for *dites-lui bien;* an expression used by uneducated people.

2. **T'ennuie pas, m'ami,** for *ne t'ennuie pas, mon ami;* another vulgar expression.

3. **Maintenant empâtée**: *now too stout.*

4. **La lampo qu'y filo!** *The lamp is smoking!* In French, *La lampe file!*

Page 44. — 1. **On . . . une**: *their furniture has been seized and sold once.*

2. **Des rencontres impayables**: *he brings together people of different civilizations through unheard-of coincidences.*

3. **Cocasse**: *funny.*

4. **Le sergent La Ramée ou le brigadier Pitou.** *La Ramée* is a kind of nickname frequently given in the last century to the sergeant who went about recruiting soldiers for the king's army. *Pitou* is also a nickname, often to be seen in the famous caricatures of Cham, in the time of Louis-Philippe, and personifying the newly enlisted, young, untrained soldier.

Page 45. — 1. **La Morgue.** It is the name of a house in Paris where the dead bodies of unknown people are exhibited in order to be recognized by their friends. It is now situated behind Notre-Dame, between the bridge Saint-Louis and the bridge de l'Archevêché. It was built in 1864, to take the place of the little building which stood on the quay of Marché Neuf, in the Cité.

2. **Père-Lachaise.** The greatest cemetery in Paris. It was named for a Jesuit, Father La Chaize, who was the confessor of Louis XV. This cemetery was opened on the site covered by his immense gardens.

3. **La forêt de Sénart.** Situated in Seine-et-Oise, near Corbeil, a few miles from Paris.

4. **La Chartreuse de Parme.** Name of a famous novel by Stendhal. For Stendhal, see article *Bourget*, note 12.

5. **Chorège.** See article *Renan*, page 16, note 2.

Page 46. — 1. **Lazzis**: *buffooneries, jests.* Word of Italian origin that has become French, and, as such, follows the general rule for the plural of nouns.

Page 47. — 1. **Un parti pris féroce**: *a deliberate intention of seeing the dark side of everything.*

2. **Le . . . fasse**: *your heart is moved in spite of yourself.*

3. **L'année terrible.** Allusion to 1870–1871, the year of the Franco-Prussian war.

Page 48. — 1. **Sully-Prudhomme.** A great French poet, member of the Academy, born in 1839. His best-known poems are: *Les Épreuves, Les Solitudes, Impressions de la Guerre, Les Destins, Les vaines Tendresses, La Révolte des Fleurs;* two great didactic poems, *La Justice, Le Bonheur.*

2. **Sedaine** (1719–1797). A famous French dramatic author; he wrote: *Le Déserteur, Richard Cœur de Lion, La Reine de Golconde, Le Philosophe sans le savoir.*

3. **Peu d'esprit de mots**: *he does not play on words,* i.e. *his wit does not consist in puns nor in plays on words.*

Page 49. — 1. **Le fameux Nan! Nan! Nan!** *Nan,* for *non* = no. Allusion to the nasal pronunciation of the southern people of France.

2. **Qu'ils y viennent!** *Let them come!*

3. **Des . . . d'épingle**: *strike with a sword and not with a pin,* i.e. *kill me at once, if you like, by fair means, but don't kill me by inches.*

4. **Le féroce blagueur**: *the cruel joker, mocker.*

Page 50. — 1. **Dormant . . . mieux**: *outsleeping one another.*

2. **Ânonnée**: *drawled out.*

3. **Le bout . . . Maurice.** *Faire un bout de conduite à quelqu'un:* to go a little way with some one.

4. **Mamette et son homme**: *Mamette and her husband. Son homme,* for *son mari,* a familiar expression. See *Les Lettres de mon Moulin.*

Page 51. — 1. **Et . . . constants**: *preconceived notions in the execution.*

2. **MM. de Goncourt.** Edmond et Jules de Goncourt, born the one in 1822, the other in 1832, are perhaps the best representatives of the Naturalistic school. They are the worthy successors of Balzac and Flaubert. Their influence on contemporary French prose has been and is still immense. They published together: *Les Mémoires, Le Salon de 1852, La Société française pendant la Révolution, Idées et Sensations, Charles Demailly, Renée Mauperin, Germinie Lacerteux,* etc. Jules de Goncourt died in 1870.

3. **Leurs . . . yeux**: *their excesses . . . which are not slight and strike you at once.*

4. **Les . . . outranciers.** See article *Zola*, page 24, note 1.

5. **Qui . . . sens :** *who wildly act up to their own principles.*

Page 52. — 1. Montesquieu. A great writer of the eighteenth century, author of *Considérations sur les Causes de la Grandeur et de la Décadence des Romains, L'Esprit des Lois.* His works exerted a powerful influence on the philosophers of his century and on the writers of the *Encyclopédie.*

GUY DE MAUPASSANT.

First Article.

Guy de Maupassant was born at Paris, in 1850. Although a realistic writer in the largest sense of the word, he cannot be said to belong to any school. After having frequented the "chapel" where Zola acted as a priest of the Naturalist school, he withdrew from every coterie and wrote according to his own literary and artistic ideas. His style is classic in its pureness, simplicity, limpidity. Maupassant is the father of the contemporary "conteurs." He renewed the short story, called "nouvelle," which proved to be so successful and so well adapted to the French mind, quick, bright, and pungent. Among his novels we shall name : *Bel Ami, Pierre et Jean, Une Vie, Mont-Oriol, Fort comme la Mort, Notre Cœur.* Maupassant died in 1893.

Page 53. — 1. Théophile Gautier. Novelist, critic, and poet. Théophile Gautier was born in Tarbes, 1811. He played a very prominent part in the Romantic evolution, and was a great admirer of Victor Hugo. His picturesque and chiseled style, so to speak, caused him to be surnamed the Benvenuto of style. His best-known novels are: *Le Capitaine Fracasse, Mademoiselle de Maupin, Avatar*, a series of short "Contes," *Un Voyage en Espagne.*

2. **Conspuer les pudeurs bourgeoises :** *to cry down the feelings of propriety of Philistines.*

3. **Les vertus . . . suries :** *rancid virtues and stale chastities.*

4. **Si . . . l'auteur :** *if his "Tales" were only remarkable for the "sans-gêne,"* i.e. *the freeness with which the author chooses and treats his subjects. Sans-gêne :* free and easy manners, liberty, license.

5. **Il . . . que :** *as a matter of course.*

Page 54. — 1. Où . . . pair : *where he is quite peerless.*

2. **Fabliau.** A short tale in verse, very much in favor in the first part of the thirteenth century.

3. **Gaillards:** *free.*

4. **Grivois:** *licentious.*

5. **En . . . premiers-Paris:** *as first articles, head articles. Premier-Paris* is the name given to the first article in a paper.

Page 55. — 1. **Conteurs d'antan:** *the story-writers of the years passed by.*

2. **Bonaventure Despériers.** A poet and story-writer of the sixteenth century, valet of Marguerite de Valois, sister of François I. His works are: *Cymbalum mundi* and *Nouvelles Récréations et joyeux Devis.*

3. **La Fontaine.** Jean de La Fontaine, the greatest fabulist of modern times. He wrote twelve books of *Fables* and a book of *Contes.* The subjects of his *Contes* are often immoral, but the style is full of light humor and elegance. Louis XIV. would not allow the *Académie* to receive him among them on account of the levity displayed in these *Contes.* (1622–1695.)

4. **Ce . . . siècle:** *what he apparently owes to his time.*

5. **Et . . . classique:** *and why we look upon him as a classic writer.*

6. **Le pion:** *usher in a school,* a slang expression of recent date. "*Pion* est le latin *pedo,* celui qui va à pied, fantassin, considéré comme inférieur par rapport au chevalier, — d'où pion aux échecs. — Je ne sais pas quand on a imaginé d'appeler les maîtres d'études *pions* en France." (Paul Meyer.)

7. **L'institution Moronval.** Allusion to a boy's school in *Jack,* one of Daudet's novels.

8. **Henriette d'Angleterre.** The daughter of Charles I., king of England, and of Henriette de France, daughter of the French king Henri IV. She married Philippe d'Orléans, brother of Louis XIV., and died suddenly when still very young. Bossuet pronounced her *Oraison Funèbre,* which is one of his best and certainly the most touching. He startled his auditors by exclaiming suddenly: "Ô nuit désastreuse ! . . . ô nuit terrible . . . où l'on entendit retentir ces mots comme des coups de foudre: Madame se meurt ! . . . Madame est morte !" . . .

9. **Du moins rassis:** *at least staid.*

10. **Vus dans leur jour:** *seen in their real light.*

Page 56. — 1. **Raillarde humeur:** *of joking disposition.*

2. **La trogne enluminée:** *a rubicund drunkard's face.*

3. **Des tours pendables:** *tricks worthy of a jail-bird.*

4. **Des . . . vif:** *pictures drawn from life.*

5. **Un . . . senti:** *a real bit of nature.*

6. **Par . . . main:** *by the cleverness of the making up.*

Page 57. — 1. **Gauloiserie:** *Gallic humor*, a humor that comes from a sound good-nature without any bitterness in it.

Page 58. — 1. **Port-Royal.** A celebrated Cistercian abbey about eight miles from Versailles. It was founded in 1204 by Mathilde de Garlande, wife of Matthieu de Montmorenci-Marli. In the seventeenth century it became the abode of some very noted men who were called the "Solitaries of Port Royal," and who after some time devoted themselves to teaching. Racine was one of their pupils.

2. **Barbey d'Aurevilly** (1811). A writer and critic, upholder of the doctrines of the Roman Catholic Church, a very strange and complicated character. His best-known works are: *Les Bas-bleus au XIXe siècle, La vieille Maîtresse; Gœthe et Diderot*, a biting and unfair critique on these two great men; *Les Ridicules du Temps* (1883), where he is perhaps at his best, showing an impetuous and caustic verve; *Sensations d'Art*, the seventh part of *Les Œuvres et les Hommes au XIXe siècle*, which is a series of critiques on artists and their judges, such as Courbet, Paul Delaroche, Th. Silvestre, Millet, Mozart, etc.

3. **Je . . . ramassant:** *I overdraw the picture by grouping together so many different elements.*

4. **Névropathes.** Name given to people of unbalanced nervous system, the result of the overstrained life and rush of our day.

Page 59. — 1. **Qu'on . . . coup:** *that one notices them only on second thought.*

Page 60. — 1. **Le . . . vocabulaire:** *the good coinage of his vocabulary.*

2. **Les boulevardiers.** See (second) article *Renan*, page 22, note 2.

Page 61. — 1. **Des Obermann, des Horace, des Mme. de Morsauf.** *Obermann* the hero of Sénancour's novel *Obermann; Horace*, that of Georges Sand's novel of the same name; *Madame de Morsauf*, the heroine of Balzac's *Le Lys dans la Vallée.*

Page 62. — 1. **Paul de Kock.** A novelist of this century, who has written a great many popular stories, but whose style is somewhat loose.

2. **La Bruyère.** See article *Alphonse Daudet*, page 41, note 4.

Page 63. — 1. **La Princesse de Clèves.** A novel written by Madame de la Fayette, who has also left some interesting *Mémoires*. She was the friend of the famous moralist La Rochefoucauld. She is, with Madame de Sévigné, the best "femme de lettres" of the seventeenth century. See Ginn & Co.'s edition of *La Princesse de Clèves.*

2. **Adolphe.** A famous novel by Benjamin Constant. See below, article *Paul Bourget*, page 85, note 5.

SECOND ARTICLE.

Page 64. — 1. De sa voix tonitruante: *with his thunderous voice. Tonitrous* is also sometimes used in English, but rarely. It comes from Lat. *tonitrus*, thunder. *Tonitruare*, v. f., L. Lat. *tonitruatus*, to thunder, is of the same origin, but now rarely used.

> I cannot fulminate or *tonitruate* words
> To puzzle intellects.
> *Randolph*, to Master James Shirley (Century Dict.).

2. **Un . . . couleur:** *with a high-colored complexion.*

Page 65. — 1. Eugène Yung. The first editor of the *Revue Bleue*, a weekly political and literary magazine.

Page 67. — 1. Plus incliné: *more accessible to pity, more inclined to feel any pity.*

Page 68. — 1. Pas de casse-tête psychologique: *no complicated problem of psychology.*

2. **Il . . . critique:** *he offers but little occasion for the idle talk of criticism.*

3. **Vous . . . diables:** *you give yourself a world of trouble.*

PAUL BOURGET.

Paul Bourget was born in 1853. His first literary efforts were three volumes of poetry: *La Vie Inquiète*, *Edel*, *Les Aveux*. He then published a series of critiques under the titles of *Essais de Psychologie Contemporaine*, *Études et Portraits*. His novels show great talent; they deal with dramas of conscience and moral scruples. Among them we shall name: *Cruelle Énigme*, *Crime d'Amour*, *André Cornélis*, *Mensonges*, *Le Disciple*, *Un Cœur de Femme*, *Terre Promise*, *Cosmopolis*; *Outre-Mer* is a series of studies written after his visit to the United States.

Page 72.— 1. Me déroutent: *puzzle me. Dérouter*, v. a., properly speaking, means *to take some one out of his way, to mislead.*

2. **Un mièvre:** *finical, affected. Mièvre:* "L'origine de ce mot n'est pas claire. Gaston Paris a proposé dans la séance de la Société de Linguistique de Paris, 18 mai, 1872, de rattacher ce mot à alt-hoch-deutsch.

Smerli, 'émerillon,' se fondant sur la forme ancienne (Littré) *esmièvre*, dont le sens était 'vif, éveillé.'" (Paul Meyer.)

3. **Mais . . . entier**: *but this picture is far from giving a true idea of his whole personality.*

Page 73. — 1. **Des . . . pâmé**: *a nicety and squeamishness of expression.*

Page 74. — 1. **M. Taine.** See (second) article *Renan*, page 18, note 2.

2. **Nisard** (1806–1888). The most classical of critics and author of an important *Traité de Littérature française.*

3. **Sainte-Beuve.** A great critic, a novelist, and a poet. He studied medicine for a short time, but soon afterwards devoted himself to literature. He wrote in the *Globe*, became an intimate friend of V. Hugo, and adopted the theories of the new Romantic school. His reputation as a critic was established after the publication of *Tableau historique et critique de la Poésie française au seizième siècle.* Then he wrote in the *Revue de Deux Mondes* and in the *Constitutionnel*, where his famous series of literary studies and portraits first appeared under the title of *Causeries du Lundi.* They won him great success and fame. His other works are: *Chateaubriand et son Group littéraire sous l'Empire*, *Nouveaux Lundis*, *Histoire de Port-Royal.* As a poet he published *Poésies de Joseph Delorme* and *Consolations.* He was one of the finest writers of the first part of this century and certainly the best critic.

Page 77. — **MM. Schérer, Montégut, Brunetière.** Names of literary critics of the present day. *Brunetière* (1849), the most famous of them, is professor of French literature at the *École Normale Supérieure*, and gives lectures at the *Sorbonne;* he is also the editor of the *Revue des Deux Mondes*, and a member of the French Academy. He is one of the best representatives of objective criticism, and the author of many literary books; several of them have been rewarded by the *Académie: Études Critiques sur l'histoire de la Littérature française*, *La Littérature française au Moyen-âge*, *Pascal*, *Mme. de Sévigné*, *le Roman Naturaliste*, etc. An excellent judge of classic authors, he is somewhat prejudiced in his judgments on modern writers.

Page 78. — 1. **Mallarmistes.** Name given to the followers and disciples of Stéphane Mallarmé, the Pontiff of the Symbolist school. *Mallarmé* (1842) is also a professor of English at the Collège Fontanes in Paris. Jules Lemaître wrote of him: "Mallarmé est un homme original et doux. Il a de l'esprit. Sa conversation se distingue par un tour imprévu et charmant; il y emploie, du reste, les mêmes mots que tout le monde, et dans le même sens ou à peu près. Dès qu'il écrit, c'est autre chose. Pourtant il a commencé par faire des vers très beaux, et malgré quelques singularités,

très intelligibles, sans quoi je n'aurais pas osé dire très beaux, car je ne me moque pas des gens." Mallarmé has given a translation of the poems of Edgar Poe, which is looked upon as excellent.

2. **Beaucoup . . . souffrir**: *a great many people of mature age, especially among the partisans of epicurism and easy morals, cannot bear him.* "Par *Gaulois*, j'entends les partisans de l'épicurisme gai et de la morale facile. Il y a de grands Gaulois: Rabelais, Montaigne, La Fontaine. Il y en a de petits: Marot, Desperriers, Regnard, Béranger, etc." (Note given by Jules Lemaître to the editor of this book.)

3. **Les frères de Goncourt.** See article *Alphonse Daudet*, page 51, note 2.

4. **Stendhal.** Henri Beyle, a critic and novelist, better known under the name of Stendhal. He is one of the fathers of the Naturalistic school. His most famous works are: *L'Amour*, a psychological study, *La Chartreuse de Parme*, *Promenades dans Rome*, *Le Rouge et le Noir*, *Histoire de la Peinture en Italie*. Beyle is one of the most original minds and writers of this century. He died in 1853.

5. **Tourguénef.** A famous contemporary Russian novelist.

6. **Amiel.** See article *Renan*, page 10, note 1.

7. **Baudelaire.** Born in Paris, 1821; died, 1867. The author of *Fleurs du Mal*, a volume of poems which was the subject of a prosecution on the score of immorality. He published afterwards *Les Paradis Artificiels*, *Opium et Haschich*. *L'Art Romantique*, a book of essays, is remarkable for the finish of the style and subtlety of the criticism. He united a wonderfully keen analytic faculty with a powerful, sombre imagination. His *Petits Poèmes en Prose* are beautiful both in style and thought.

Page 79. — 1. **Leconte de Lisle.** A great poet of our day, member of the French Academy, and author of *Poèmes Antiques*, *Poèmes Barbares*, *Poèmes et Poésies*, *Kaïn*, etc. His verse is grand, noble, and strong. He died in 1894.

2. **Sera . . . tapissier**: *will often give minute descriptions of the furniture of a room.* *Un tapissier*: an upholsterer.

Page 80. — 1. **Ceux . . . plus**: *those from whom he proceeds especially.*

2. **Encore que.** For *bien que* = although.

Page 81. — 1. **Henri Beyle.** As we have seen above, page 78, note 4, Henri Beyle was the real name of Stendhal.

2. **Comme . . . "Poquelin"**: *as a disciple or admirer of Molière would call him Poquelin.* *Poquelin* is the real name of Molière. He took the latter name when he first went on the stage in order not to compromise his father's name, the profession of comedian being then very little

thought of. Molière was the name of an actor of the same company who had recently died.

Page 83. — 1. **Montaigne.** See article *Renan*, page 13, note 1.

Page 84. — 1. **C'est-à-dire . . . analystes**: *that is to say, of the most independent of analysts.*

2. **Armand de Querne.** The hero of Paul Bourget's *Crime d'Amour.*

3. **Ryons.** Name of the hero of Alexandre Dumas' comedy, *L'Ami des Femmes.*

Page 85. — 1. **Il . . . marqué**: *he has a very marked partiality.*

2. **Madame de la Fayette.** See article *Guy de Maupassant*, page 63, note 1.

3. **Marivaux** (1688–1763). A writer of the eighteenth century, author of a great many comedies in which the style is sometimes too subtle and "précieux"; the term *Marivaudage* was once current as a synonym for affected writing. His best comedies are: *Les Fausses Confidences* and *Le Jeu de l'Amour et du Hasard*. *Marianne*, a novel, is one of the best of the eighteenth century.

4. **Laclos** (1741–1803). A general and writer of the eighteenth century. His novel *Les Liaisons Dangereuses*, written with great art and full of wit, is very immoral, although the author had the pretension of writing a moral book. He was a friend and adviser of Philippe d'Orléans and had great influence over him. He was arrested and kept in prison until the 9th of Thermidor. After his release he became general in the armies of Italy and of the Rhine.

5. **Benjamin Constant.** A famous politician, born at Lausanne in 1767. He wrote and spoke constantly in favor of constitutional freedom; he entered the Chambre des Députés in 1819 and became the leader of the opposition. His powerful intellect had many sides. Besides his political works he wrote a novel, *Adolphe*, a short story of love and disillusion, in which he forestalls the method of the modern school of analytic novelists.

Page 86. — 1. **Et . . . œuvre**: *and would make use of.*

Page 87. — 1. **Cela . . . "morceau"**: *it will sometimes turn to the "essay" and to the "elegant extract."*

2. **Gaboriau.** (1835–1873). Émile Gaboriau is the great master of "police novels," and made himself famous at once by his story *L'Affaire Lerouge*. His best-known novels are: *Monsieur Lecoq*, *Le Dossier 113*, *La Vie Infernale*, *La Clique Dorée*, etc.

Page 88. — 1. **Mme. de Souza.** Adélaide-Marie-Emilie Filleul, comtesse de Flahaut, marquise de Souza, was born at Paris in 1761 and died in 1836. As a novelist, she wrote: *Adèle de Senanges*, *Charles et Marie*, *Eugène de Lothelin.*

2. **Mme. de Duras** (1778–1829). La Duchesse de Duras was a novelist of some note in her time. Her novels are scarcely read now.

Page 90. — 1. **Valmont.** Name of the hero of Laclos' novel, *Les Liaisons Dangereuses;* **Lovelace** is one of the heroes in Richardson's Clarissa Harlowe.

2. **Quel . . . fort:** *well! this man who believes himself to be such a good reader of character is not a very artful rake after all.*

Page 91. — 1. **Par . . . critique:** *by the utter failure of analysis and criticism.*

2. **Mais . . . pas:** *but let him not stop there, let him not treat only of these subjects.*

PIERRE LOTI.

Pierre Loti, whose real name is Julien Viaud, is an officer in the French navy. He has lately become a member of the French Academy. He does not belong to any literary school. His success began with the publication of *Le Mariage de Loti*, and from that day his fame has been increasing year by year. Among his novels we shall name: *Le Roman d'un Spahi, Mon Frère Yves, Pêcheurs d'Islande, Madame Chrysanthème, Japoneries d'Automne, Aziyadé,* and *Voyage en Orient.*

Page 93. — 1. **Sous . . . amolissant:** *in a debilitating climate.*

2. **Et . . . gros:** *and my heart is filled with.*

Page 94. — 1. **Ils . . . sentimental:** *they strike at the same time the extreme cords of the sentimental key-board, if I may say so.*

Page 96. — 1. **Lara, Manfred, le Corsaire.** Names of Byron's poems.

2. **Et . . . Pierre Loti:** *and it was lucky for Pierre Loti.*

Page 97. — 1. **Nous . . . clapier:** *we should stay at home;* lit. *we should shut ourselves up in our burrows, as rabbits do.*

Page 98. — 1. **Se révéla d'emblée:** *revealed himself at once. D'emblée,* directly, without opposition: *Il a été élu d'emblée.*

Page 99. — 1. **Et . . . douter:** *they seem scarcely to be aware of the fact. Se douter de:* to suspect, to surmise, to foresee. *Douter de:* to doubt, to question.

2. **Bernardin de Saint Pierre.** A writer of the end of the eighteenth century. He led a very adventurous life. He is the author of the famous novel *Paul et Virginie*, and of *Études de la Nature, Harmonies de la Nature.* His love for nature made him the disciple of Jean-Jacques Rousseau. These two writers were the first to speak of nature for

own sake, and to inspire a love for its real beauties. They may be called the fathers of the Romantic school.

3. **Chateaubriand.** A distinguished writer and politician, born at Saint-Malo in 1768. In 1791 he sailed for North America, and told of his impressions in *Voyage en Amérique*. He joined the army of the *émigrés* on his return to Europe, then went to England, where he stayed a few years. From there he published his *Essai sur les Révolutions*. He returned to France and rapidly came to fame with the story of *Atala* and the *Génie du Christianisme*. His prose epic, *Les Martyrs*, is full of beauties and, at the same time, of awkwardness and exaggeration. *Les Natchez*, *René*, *Le Dernier des Abencérages* are also among his best-known works.

4. **Il . . . verroterie:** *it falls into the commonplace, into the description of vulgar knickknacks and gaudery;* that is to say, instead of giving us a true idea of the customs and manners of the Middle Ages, romanticism stoops to describing exterior things of little importance.

5. **Les Orientales.** Title of one of Victor Hugo's books of poems.

6. **Notre-Dame de Paris.** Title of one of Victor Hugo's best novels.

Page 100. — 1. **Salammbô.** One of Flaubert's novels. For *Flaubert*, see below, page 110, note 4.

2. **Tahiti.** One of the small islands scattered about through the Pacific Ocean.

3. **Le Sénégal.** Situated in the western part of Africa. It belongs to the French; the English also possess a few places along its coast.

Page 102. — 1. **Comment . . . près:** *how can we get at it closely? how can one have a hold on it?*

2. **Paul et Virginie.** See above, page 99, note 2.

3. **Atala.** One of Chateaubriand's novels. See above, page 99, note 3.

Page 103. — 1. **Ni . . . moins:** *nor makes them up*, i.e. *no affectation, no fixing up in the way he writes them.*

Page 105. — 1. **Race maorie.** One of the Oceanic races to which the inhabitants of Tahiti belong. It is a branch of the Malayo-Polynesian family.

2. **La fête . . . chair.** Such are the customs of this "naïve" race, who give themselves up to love as simply and as unconsciously as they breathe.

3. **Golfe de Salonique.** Situated on the east coast of Turkey.

4. **Cette . . . usée:** *these descriptions of Turkish life and customs, so well known, so hackneyed, Loti has known how to put new life into them.*

Page 106. — 1. **Une . . . avatars:** *a soul which can easily incarnate itself into any kind of beings.* "Dans la religion hindoue, on appelle **avatar**

chacune des incarnations de la divinité." Théophile Gautier gave the name of *Avatar* to one of his short novels, in which he describes the phenomenon of one man's soul passing into another man.

Page 107. — 1. **Notre infimité**: *our smallness*, compared to the greatness of the universe.

2. **Des . . . non-vie**: i.e. *it looks to him as a dead island, without any life on it or in it.*

Page 108. — 1. **Honoré de Balzac** (1799–1850). One of the most remarkable modern novelists and the father of the Realistic school. He gave the name of *La Comédie Humaine* to the collection of his novels, which were divided into three parts: *1, Études de Mœurs; 2, Études philosophiques; 3, Études analytiques.* His best-known works are: *La Peau de Chagrin, Louis Lambert, La Cousine Bette, César Birotteau, Le Père Goriot, La Recherche de l'Absolu, Eugénie Grandet*, etc. His style is unequal, and imagination often takes the place of true observation.

2. **Graziella.** One of Lamartine's novels.

3. **Odyssée.** Homer's Odyssey.

Page 109. — 1. **Chef de division**: *the head clerk of a ministerial department.*

Page 110. — 1. **Ne . . . diguhelas?** *Don't you think that his exotism reminds one of bric-à-brac and glass trinkets, that he makes too profuse a use of exotic expressions, such as "rêva-rêvas, cholas, diguhelas,"* etc.?

2. **M. Saint-Marc Girardin** (1801). A French journalist and professor. After two visits to Germany, he published *Notices Politiques et Littéraries sur l'Allemagne.* He was appointed to the chair of literature at the Sorbonne in 1834, and later on became a member of the Academy. He wrote different articles in the *Journal des Débats*, and published some important works, among them *Cours de Littérature Dramatique, Souvenirs et Réflexions politiques d'un Journaliste.* He died in 1873.

3. **Musset.** See article *Alphonse Daudet*, page 38, note 2.

4. **Flaubert** (1820–1880). Gustave Flaubert is looked upon by the disciples of the Naturalist school as their master. He was the first to expound and apply the theory of art for art's sake. He wrote but a few novels: *Madame Bovary, Salammbô, Bouvard et Pécuchet, La Tentation de Saint-Antoine*, a fantastic romance. His studies of provincial life remind one of Balzac, of whom he is the best follower; but his style is more finished and more elegant.

Page 111. — 1. **Mais la plus belle fille du monde ne peut donner que ce qu'elle a.** Allusion to an old song, meaning here that no one can go beyond the limits of one's abilities.

PAUL VERLAINE.

FIRST ARTICLE, "UN PETIT FILS DE VILLON."

Paul Verlaine was born in Metz in 1844. His first published poems were: *Poèmes Saturniens*, *Les Fêtes galantes*, and *La Bonne Chanson*. Then followed twelve years during which the poet led an adventurous life, spending some of his time in the hospital. In 1881 he reappeared before the public with *Sagesse*, a poem of singular sweetness, full of the expression of the deepest and sincerest repentance. His last works are: *Les Poètes Maudits*, *Jadis et Naguère*, *Romances sans Paroles*, *Amour*, *Bonheur*, *Parallèlement*. Verlaine is considered as the father of Symbolism, and has a great influence over the young poets of our day. His poetry, sometimes obscure, is often full of the richest beauties of rhythm.

Page 112. — 1. **François Villon.** The true name of this poet is François de Moncorbier; he took that of Villon as a token of gratitude to his benefactor Guillaume Villon. He is the greatest poet of the fifteenth century, despite his more than lawless life. His *Grand Testament* and *Petit Testament* are full of beauties. A great naturalness pervades the whole of his writings, together with a profound melancholy and sadness. His short ballads, such as *Les Dames des Temps passés*, *Epîtres à mes Amis*, are the best that had ever been written. The dates of his birth and death are not exactly known. He seems to have been born in Paris in 1431. Villon is really the first French modern poet.

2. **Casier judiciaire** : *police notes.*

3. **Châtelet.** Le Châtelet was a state prison in Paris, situated on the right bank of the Seine.

4. **Charles d'Orléans.** Son of Louis d'Orléans, who was murdered by Jean Sans Peur in 1409. He was taken prisoner at Agincourt, 1413, and spent twenty-five years in England. There he wrote most of his lyrics. On his return to Blois in 1440, where he held his court, he gathered together the chief French writers of his time. His poetry is light and graceful, his favorite themes are love and spring, and his favorite form is the *rondel.*

5. **Meung.** A little town of France situated in the department of Loiret, near Orléans.

6. **Les ribaudes** : *women of bad reputation.*

Page 113. — 1. **Théodore de Banville.** A French poet, born in 1820, died in 1892. He has been surnamed the *roi des rimes* for the richness of his rhymes, the graceful ingenuity with which he handles any kind of verses, especially those of the Middle Ages, which he has restored to popularity

with the greatest success. He became prominent among the poets of the Romantic school by his first poem, called *Les Caryatides*. He has since published: *Les Stalactites*, *Rimes Dorées*, *Odes Funambulesques*, *Contes Féeriques*, etc.

2. **Jean Richepin.** A poet and novelist of our day. He was born in Paris in 1849, and was graduated at the *École Normale* with great success. His first poem, *La Mer*, contains great beauties. *La Chanson des Gueux* caused him to be imprisoned. *Les Caresses*, *Les Blasphèmes*, and two dramas, *Nana Sahib*, *Vers la Joie*, are among his best poetical works. As a novelist he wrote *Madame André*, *Sophie*, *Les Braves Gens*, etc. His style is strong, picturesque, reminding one of the authors of the sixteenth century, and especially of Rabelais.

3. **Escroc! truand! mar . . . ! génie!** *Mar . . .* for *maraud*, knave, scoundrel.

4. **Malandrin**: *highwayman, robber*. *Malandrin* is the name given, at the time of the Crusaders, to banditti who ransacked the rural districts of France. "The origin of this word is not certain. Gaston Paris says that the old words *malan*, *maland*, *malandre* were applied to misfortune, misery, in the general sense. *Malandrin* would then be a *misérable*, in the moral sense." (Scheler.)

5. **Ce . . . prison**: *this customer of taverns and inmate of prisons*. Villon was a drunkard and was, as we have seen, condemned to prison several times.

6. **Musset.** See article *Alphonse Daudet*, page 38, note 2.

Page 114. — 1. **Il . . . apprêté**: *he has set the most touching and most candid example of a soul infinitely better than his life*, or *of a heart above the circumstances of life*.

2. **Louis XI.** King of France, son of Charles VII. He reigned from 1461 to 1483. He is one of the most important figures of history. No other prince of his time knew better how to rule over men by flattering their vices and passions. His political government was lacking in grandeur; cunning, deceit, breach of faith were the chief features of his policy. Nevertheless, he contributed more than any other king to the homogeneity and unity of the national spirit and government.

3. **Le duc de Bourbon.** A prince from the royal family. The Bourbons were descendants of Robert de Clermont, one of the sons of Louis IX. Henri IV. was the first French king of this family (1598–1610).

4. **Edouard IV, roi d'Angleterre.** Edward IV., king of England (1461–1483), son of Richard, Duke of York, and chief of the party of the White Rose.

5. **Cénacle des Parnassiens.** See article *Anatole France*, page 143, note

6. **François Coppée.** A French modern poet, member of the Academy. *Le Passant*, a drama, is among his best-known works, together with *Sévèro Torelli* and *Le Luthier de Crémone*. His short poems are remarkable for the delicacy of thought and the beauty of language. He has also written short stories in prose called *Contes* and a novel, *Toute une Jeunesse*, which are full of charm. He is the poet of the middle classes, "le poète du peuple," as he has been called.

Page 116. — 1. **Villon . . . "d'humanités":** *Villon was more proficient in his classical studies.*

2. **Les baudelariens.** The disciples of Baudelaire. See article *Paul Bourget*, page 78, note 7.

3. **Les esthètes.** The exaggerated followers of the theory of art for art's sake.

4. **Les symbolistes.** See *Mallarmistes*, article *Paul Bourget*, page 78, note 1.

5. **Les embrouillaministes.** Neologism of recent origin. From *embrouillamini*, disorder. Fig. under the influence of *brouiller* (to mix up), a confusion, a disorder. *Il y a trop de tintamarre là-dedans, trop de brouillamini* (Molière, *Les Femmes Savantes*). *Les embrouillaministes* would be, then, those who don't see clearly into their own doctrines.

6. **Le tirent à eux:** *claim him as one of themselves.*

7. **Auber.** A famous French composer, author of *La Muette de Portici*, *Le Domino Noir*, *Fra Diavolo*, *Les Diamants de la Couronne*, etc. (1782–1871.)

8. **Bouguereau.** A modern French painter, known for the correctness of his drawing and the good quality of his coloring; but the disciples of the new school reproach him with conventionality in the subjects of his pictures and in the way they are handled, and refuse to look on him as a true artist. Bouguereau is one of the professors of the École des Beaux-Arts in Paris, and a member of the *Académie des Beaux-Arts*.

Page 117.— 1. **Claude Monet.** A famous painter of the Impressionistic school. He is looked upon as a great master by the disciples of that school. Monet is now living a very retired life in a small village of Normandy, Giverney.

2. **"Fin de littérature."** This expression is difficult to translate; it means anything out of the usual range of literature, and is generally applied to the *symbolistes*, *baudelairistes*, *décadents*, etc., and to all the new writers, in fact, who believe that the old and the present ways of expressing ourselves are superannuated, conventional, false, and should be replaced by something new and original. See above, page 116, notes 2, 3, and 4.

3. **C'est . . . baroque:** *it is the strangest gibberish and nonsense. Cha-*

rabia, properly the Arabian language; then, by extension, it has come to mean anything unintelligible. The adjective *baroque* is applied to anything which presents a strange irregularity.

4. **Le plus saugrenu**: *the most absurd.* *Saugrenu*, composed of *sel* and *grenu*, properly *au gros sel, au sel grenu.*

5. **De . . . Croix.** That is to say, *the years after Christ.*

6. **Sully Prudhomme.** See article *Alphonse Daudet*, page 48, note 1.

7. **Plus . . . présent**: *more fit to suit the present state of soul of the young men of our day.* *Congruant*, pres. part. of *congruere*, to adapt one's self.

SECOND ARTICLE, "L'ART DE PAUL VERLAINE."

Page 120. — 1. **Névropathe.** A man with an unbalanced nervous system.

2. **Cénacle parnassien.** See article *Anatole France*, page 143, note 1.

3. **François Villon.** See the preceding article, page 112, note 1.

Page 121. — 1. **Vin bleu.** Cheap wine, generally adulterated.

2. **Interne.** Expression applied to a medical student living in a hospital; *a house-surgeon.*

FRANCISQUE SARCEY.

Francisque Sarcey, a well-known critic and journalist, was born at Paris in 1828. He was at first a professor of the University. Introduced into journalism by Edmond About, he soon became conspicuous by his articles full of common sense, of "bonhomie," and of fine humor. Since 1867 he has been writing the dramatic critiques in *Le Temps*. He writes also in many other papers, such as *Les Annales Politiques et Littéraires*. As a lecturer at the Boulevard des Capucines, he has won great success by his common-sense views of the works and authors he criticises, and by his healthy humor and simplicity.

Page 123. — 1. **Beaumarchais.** The famous author of the *Barbier de Séville* and *Mariage de Figaro*. He led a very adventurous life, was at first a watchmaker, then was appointed teacher of harp to the daughters of Louis XV. His marriage with the rich widow of a court official gave him both money and nobility, for it is then that he assumed the name of de Beaumarchais, his father's name being simply Caron. His *Mémoires du Sieur Beaumarchais par lui-même*, which he published as an appeal to the public after his loss of a law-suit against Count Labiche, the heir of

his benefactor Duverney, made him famous at once. It is a bitter satire against the corruption of the tribunals of the old régime, full of sparkling and biting wit. After a great many more adventures, Beaumarchais died in 1799 in straitened circumstances.

2. **Les dégoûtés**: *the fastidious.*

3. **Et . . . Sarcey**: *which is not redolent of Sarcey.*

4. **Des . . . cuir**: *dramas, the whole action of which is comprised within the limits of the leather seat or pad (wool sack) of an easy-chair.*

5. **Lutrins**: *Le Lutrin Comique*, a heroicomical poem written by Boileau, the great satirist of the seventeenth century.

6. **Seaux enlevés**: *Le Seau enlevé*, in Italian *La Secchia rapita*, a heroicomical poem by Tassoni, who lived in the seventeenth century. It was thought a great deal of in the seventeenth and eighteenth centuries.

7. **Il . . . barbe**: *he laughs to himself.*

8. **Il . . . ventre.** A sign of familiarity among men; the words are to be taken literally.

Page 124. — 1. **Détraqués . . . littérature**: *the crazy young fools of the new literature.*

2. **Au petit bonheur**: *anyway, at hazard.*

3. **Capable . . . "guenille"**: *capable of interesting himself in everything concerning our body. Guenille,* here, is an allusion to a line in Molière's *Les Femmes Savantes.* Chrysale, answering to his wife Philaminte, and to his sister Belise, who profess to scorn their bodies and to look upon them as poor, shabby, transient shelters of the soul, says: "Guenille si l'on veut, ma guenille m'est chère." *Guenille,* a rag.

4. **Des . . . bureaux**: *the endless and useless documents accumulated in the government offices, greater in number than those to be met with in Chinese administration*; or better, *the docketing, dotting, and jotting of papers in courts and offices, worse indeed than any Chinese puzzle.*

5. **Les bourdes**: *the fibs.* "*Bourde,* conte forgé pour abuser de la crédulité de quelqu'un : *faire avaler des bourdes.*"

6. **L'élevage des nourrissons**: *the bringing up and care of suckling babies.* It is the custom in France, with city people of moderate means, to send their new-born infants to the country to be brought up by wet-nurses, who are paid by the month. This practice is called *mettre son enfant en nourrice.* Many of these poor babies die for want of proper care. Inspectors are now sent from the neighboring cities to the homes of these nurses to see whether their charges are treated with due care.

Page 125. — 1. **Galiani.** The Abbé Galiani, a famous Italian littérateur, economist, and philosopher. (1728–1787.)

2. **Il . . . "tombés"**: *it is impossible for an honest man to bear him*

any grudge ; he himself never bears a grudge to any one, even to the writers he has cried down.

3. **Cuistre**: *a prig. Cuistre*, properly *gardien*, by extension, *Pédant d'école: allez, cuistre!* (Molière : *Les Femmes Savantes*).

4. **Pion**. See article *Maupassant*, page 55, note 6.

5. **Agacés**: *worried, irritated.* "*Agacer*, fig. mettre dans un état de légère irritation morale: *être agacé par le bavardage de quelqu'un.*"

6. **Il . . . les i**: *he insists too much on everything, he explains everything over and over again to make it as clear as possible.*

Page 126. — 1. **Il . . . rond**: *he is frank, simple, and round; rond*, in this sense, means *straightforward, without any pretension, outspoken.*

2. **Ou . . . avez?** *Or is it his style that you find fault with?*

3. **Montaigne**. See article *Renan*, page 13, note 1.

4. **Prenez . . . M. Sarcey**: *beware lest the fillip darted at Sarcey's nose fall pat upon Voltaire's.*

Page 127. — 1. **C'est . . . appuyé**: *it is genuine, plentiful, forcible.*

2. **René, Obermann**. Names of heroes of novels, the first by Chateaubriand (see article *Loti*, page 99, note 3), the other by Sénancour.

3. **Au . . . plume**: *currente calamo*, i.e. without preparation.

4. **Chapelle**. A French writer and poet of the seventeenth century. He has written, in collaboration with Bachaumont, a *Voyage en Provence et en Languedoc*, full of wit and mirth.

Page 128. — 1. **La . . . "artiste."** Those expressions are applied to such writers as the brothers de Goncourt, who, like Walter Pater, the famous English writer, pick up their words with the greatest and minutest care in order to render the sentences as perfect as possible, but sometimes overdoing the thing by wishing to be pure artists, and consequently making their writings appear "nervous" and sometimes morbid.

2. **Ceux . . . plaindre**: *those who try to gain admittance into every house, as I do, are much to be pitied: they seldom have a home of their own ;* i.e. *the critics who, like me, try to understand and to penetrate the mysteries of the various schools of modern literature, often do it because their mind has no resting-place of its own ; and they are to be pitied.*

3. **Il . . . dernier**: *he belongs to the last century.*

4. **Condillac** (1715–1780). A great philosopher of the eighteenth century. His famous *Traité des Sensations* made him the father of Sensationalism. He held that all ideas and mental operations are only transformations of sensation. His other works are: *Essai sur l'Origine des Connaissances Humaines, Traité des Systèmes, Logique, Art de Raisonner, Langue des Calculs.* He was elected member of the French Academy of Sciences in 1768, and was the friend of Rousseau, Diderot, Duclos.

5. **Cabanis** (1757–1808). A physician and philosopher of the eighteenth century. His chief work is *Rapports du Physique et du Moral de l'Homme.* At the outbreak of the Revolution he attached himself to the popular side. During the *Terreur* he lived in retirement. He afterwards entered the Medical School at Paris, became a member of the *Conseil des Cinq Cents*, then of the Senate.

6. **Destutt de Tracy** (1754–1836). A philosopher of the latter part of the eighteenth century. He entered the army, was appointed colonel, then entered the *États-Généraux* as a representative of the nobility. He was imprisoned during the *Terreur.* In 1832 he was elected member of the Academy, and became a Senator during the *Restoration.*

Page 129. — 1. **Après . . . ponts:** *after so many years have gone by;* a colloquial expression.

2. **La Beauce.** Name of an ancient "pays" of France, situated south-west of Paris. It is famous for its wheat.

3. **Il . . . l'expérience:** *he is the first whose dramatic criticisms are backed by experience.*

Page 130. — 1. **Diderot** (1715–1780). A famous writer of the eighteenth century and founder of the great work *L'Encyclopédie*, for which he worked the greatest part of his life, writing all the articles on art, on the different trades, and many others. He had one of the broadest intellects of modern times, but he wasted the forces of his fine mind over too many fields. He wrote dramas belonging to the *Comédie Bourgeoise*, which have no great merits. His *Salons*, a series of criticisms on painting, are among his best works.

2. **Grimm** (1723–1807). Friedrich Melchior, Baron Grimm, a clever German critic who was acquainted with everybody of note in Paris in the last part of the eighteenth century. He became secretary to Count Friesen, next to the Duke of Orleans, and began to write for several German princes those famous literary bulletins which contain the most trenchant criticism on all the most important of current French books. His *Correspondance Littéraire, Philosophique et Critique* was published after his death.

3. **La Harpe** (1739–1803). A French writer of the eighteenth century, author of a successful tragedy *Warwick*, of an eloquent series of *Éloges*, and of the well-known *Lycée* or *Cours de Littérature*, which remained for a long time a standard of literary criticism; but it is no longer held in great consideration in consequence of his partiality, his bitterness, and his superficiality.

4. **Geoffroy.** A critic and a man of letters, born in 1763, died in 1814. He was the editor of the *Année Littéraire* after Fréron, then he founded the *Ami du Roi*, and afterwards wrote the theatrical critiques in the *Journal*

des Débats, which won him great success. These last articles were published after his death under the name of *Cours de Littérature Dramatique.*

5. **Sans . . . elles-mêmes**: *without putting these very rules to the test.*

6. **Fiorentino.** Pierre-Ange Fiorentino, a littérateur, a journalist, and a critic, born in Naples in 1806, died in 1864.

7. **Théophile Gautier.** A fine poet and prose-writer, born in 1811. He at first applied himself to painting, then to literature. He attached himself to Victor Hugo, and became one of the most zealous romanticists. *Emaux et Camées* are his first poems worth mentioning. They are sparkling with beauties. Among his novels, the best are: *Mademoiselle de Maupin*,—if style alone is considered,—*Fortunio, La Peau de Tigre, Le Capitaine Fracasse. L'Histoire de l'art Dramatique en France* is a fine series of theatrical criticisms. His *Voyage en Russie, Voyage en Espagne* are the most picturesque books of travel ever written. He died in 1872.

8. **Jules Janin.** A French critic, novelist, and journalist. He wrote the *Quotidienne* for the *Figaro* and the dramatic critique in the *Journal des Débats*, remarkable for its wit and vivacity. He has been surnamed "Le prince des critiques." As a novelist he wrote *L'Âne mort et la Femme Guillotinée, Barnave.* He was elected a member of the Academy, and died in 1874.

9. **Qui portaient loin**: *which had a wide range.*

10. **"Enfin Francisque vint."** Allusion to the famous line in Boileau's *Art Poétique:* "Enfin Malherbe vint et le premier en France," etc.

11. **About.** Edmond About, born in 1828, is one of the best-known writers of our time, if not one of the greatest. He published his first novel in the *Revue des Deux Mondes, Tolla Feraldi*, soon followed by *Mariages de Paris* and *Le Roi des Montagnes.* His three short fantastic tales, *L'Homme à l'Oreille Cassée, Le Nez d'un Notaire, Le Cas de M. Guérin*, made him very popular. He was decorated with the Cross of the Legion of Honor in 1868, and elected a member of the French Academy in 1884. He died soon afterwards, in 1885.

12. **Un peu dépaysé**: *a little out of place.*

Page 133.—1. **Au . . . journalière**: *in the middle of the jog-trot of daily life.*

2. **Il . . . fourre**: *he must cram into it.*

Page 134.—1. **Tartufe.** One of Molière's masterpieces. *Tartufe* is the type of religious hypocrisy.

2. **Œdipe et Jocaste.** *Œdipus* and *Jocasta*, personages from Sophocles' tragedy *Œdipus.*

Page 135.—1. **Critique pointu**: *captious critic, difficult to be pleased, over-particular.*

2. **Que . . . "mis dedans"**: *that the author has taken us in, has made dupes of us.*

3. **Le gros public**: that great part of the public composed of people of average intellect. *Le gros public* is used here in opposition to the small minority of really intellectual people, able to judge of the merits of a play, among the crowd of spectators.

4. **Que . . . "une"**: *that there should be unity of action.*

Page 137. — 1. **Le Chandelier.** One of Alfred de Musset's plays. (For *Musset*, see article *Daudet*, page 38, note 2.)

2. **Qu'il . . . front**: *which must not be run counter to, which have to be taken into consideration.*

Page 139. — 1. **La Tour de Nesle.** A famous drama of Alexandre Dumas *père.*

Page 140. — 1. **La blague**: *humbug. Familiarly*, a story to make fun of people. *Ce système, appelé dans l'argot du journalisme, la blague.* (H. de Balzac.)

2. **Le dédingandage**: *the loose way of speaking.*

3. **Les prudhommes**: *namby-pamby gentlemen. Prudhommes* is generally taken in a bad sense to denominate people of an exaggerated or affected honesty and wisdom.

Page 141. — 1. **Hervé.** A composer and dramatic author. *Don Quichotte*, an *opéra-bouffe*, was the first essay in France of this kind of light music whose supreme merit is to reach the last limits of the most inept insanity. Hervé used to call himself *compositeur toqué* (crazy composer). His works are wanting, not in imagination and originality, but in tact.

2. **Offenbach, Meilhac, Halévy.** Offenbach is with Hervé the creator of the *opéra-bouffe*, which had great success for a time. His best compositions are: *La Belle Hélène*, *Orphée aux Enfers*, *Chanson de Fortunio.* Meilhac, a dramatic author. He wrote *La Belle Hélène*, *Barbe-Bleue*, and several *opéras-bouffes*, the music of which was composed by Offenbach. Halévy, professor of vocal music to the *Conservatoire: Manon Lescaut*, a great ballet, *La Juive*, his masterpiece, which was played at the Grand Opera.

3. **La Dame Blanche.** A famous opera composed by Boïeldieu.

4. **Orphée aux Enfers.** One of Offenbach's *opéras-bouffes.* See above, note 2.

5. **Vraiment enlevé**: *written with great spirit.*

6. **Ce public de désaccordés**: *that public consisting of people all out of tune.*

ANATOLE FRANCE.

Anatole France, novelist, critic, poet, and scholar, was born at Paris in 1844. As a poet he belongs to the Parnassian group, by his elegant and tender verses called *Vers Dorés*, *Les Noces Corinthiennes*. As a novelist he published *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, *Les Désirs de Jean Servien*, *Jocaste et le Chat Maigre*, *Thaïs*, *Le Livre de mon Ami*. As a critic he wrote the weekly *Chronique* (literary gossips) of *La Vie Littéraire* in *Le Temps*. Like Jules Lemaître, he belongs to the school of subjective criticism.

Page 143. — 1. **M. Weiss.** Famous French critic who died a few years ago. He wrote *Essais sur l'Histoire de la Littérature française* and a great many dramatic *Chroniques* in the *Revue politique et littéraire* and in the *Journal des Débats*. He was a very brilliant, witty, original, as well as a deep critic. Jules Lemaître has written a most interesting article on J.-J. Weiss (*Les Contemporains*, deuxième série).

Page 144. — 1. **Et . . . parti**: *and get reconciled to the idea, make up their minds to accept what they cannot change.*

Page 145. — 1. **Et . . . exprès**: *and they are not conscious enough of what they are doing.*

Page 147. — 1. **Il . . . parnassien**: i.e. *he became one of the poets of the Parnassian group.*

2. **Leconte de Lisle.** See article *Paul Bourget*, page 79, note 1.

Page 148. — 1. **André Chénier** (1762–1794). A French poet, born at Constantinople. He was at heart a Greek. He learned from the ancients the exquisite purity of form, the admirable restraint, the chastened vigor of thought and diction, which render him preëminent among modern poets. He wrote some *Élégies*, *L'Art d'Aimer*, *Hermès*, and *La Liberté*, a fine idyl which cost him his life. He was arrested on the 6th of January, 1794, and sent to the scaffold on the 25th of June, three days before Robespierre's fall. In his prison he wrote the beautiful elegy *La Jeune Captive*.

2. **Ces détraqués**: *these crazy people.*

Page 149. — 1. **Le Chat Maigre.** *Jocaste, ou le Chat Maigre*, one of Anatole France's novels.

2. **Un carabin**: *a medical student, a sawbones.* The origin of *carabin* is unknown; it is of recent date only that it has been applied with a disparaging meaning to medical students; at first it was the name of a soldier of light cavalry, a kind of scout.

Page 150. — 1. **Les Économiques**, attributed to Aristotle, are in reality the work of Theophrastes; they are, it is true, but an extract of the *Ethics* and the *Politics* of Aristotle.

2. **L'Œdipe à Colone.** One of Sophocles' tragedies.

Page 151. — 1. **Mais . . . habituel:** *but the world and men as they are in their everyday life.*

Page 152. — 1. **L'École des Chartes,** founded in 1821, reorganized in 1840, is one of the various French schools comprised under the name of schools for superior education (*Enseignement Supérieur*). Its object is to prepare young men for the posts of librarians or of keepers of archives. The course of studies lasts three years, during which the students, who must possess the degree of B.A. before their admission to the school, are trained in paleography, bibliography, romance languages, diplomatic science, history of the French institutions, ancient law, and mediæval archæology. The number of students is limited to twenty. *L'École des Chartes* is situated in Paris, near the Place de la Bastille, but it will soon be removed to the New Sorbonne, Quartier Latin. (Paul Meyer.) M. Paul Meyer is the present *directeur* of the *École des Chartes.*

2. **Le Val de Grâce.** A military hospital in Paris. It was, before the French Revolution, a convent of Benedictines, under the name of *Val de la Grâce de Notre-Dame de la Crèche;* it had been founded by Anne d'Autriche, the wife of Louis XIII., king of France.

Page 153. — 1. **Courbevoie.** In the department of *La Seine*, a few miles from Paris.

2. **Les ratés:** *those men whose life has been a failure. Raté,* verbal noun, from *rater,* to miss one's aim; hence, to fail.

3. **Le Tasse.** Torquato Tasso (1544–1595), the author of the epic poem *Jerusalem Delivered.*

4. **Alphonse Daudet.** See article, page 36.

Page 154. — 1. **Xavier de Maistre** (1764–1852). Born at Chambéry, in Savoy, author of *Voyage autour de ma Chambre, Le Lépreux de la cité d'Aoste, La Jeune Sibérienne.*

Page 155. — 1. **Alphonse Karr.** A French writer, born in Paris in 1808, known especially by his *Guêpes,* a witty political satire against the Second Empire. He spent the last part of his life in Nice, where he grew beautiful flowers, especially violets.

2. **Flaubert.** See article *Loti,* page 110, note 4.

3. **Un tel sans-gêne:** *such free manners.*

Page 156. — 1. **La . . . déliée:** *the most subtle description.*

Page 158. — 1. **Débrouillard:** *shrewd.* From *débrouiller,* to unravel, to disentangle. Neologism.

Page 160. — 1. **Hugues le Roux.** A journalist and novelist who used to write *Chroniques* in the *Temps.* He is especially interested in the life and customs of people of the lowest classes, and has published *L'Enfer*

Parisien, a series of studies, most of which had already appeared in the *Temps*.

Page 161. — 1. **Paul Bourget.** See article, page 72.

CRITIQUE THÉÂTRALE.

"HEDDA GABLER," DRAME EN QUATRE ACTES, D'HENRIK IBSEN.

Page 162. — 1. **Vaudeville.** *Le Vaudeville* is one of the theatres of Paris and is situated on the Grands Boulevards. Its name comes from the plays which were originally represented there, *les Vaudevilles*. A vaudeville was at first a popular song with words relating to some story of the day; whence it has come to signify a play in which dialogue is interspersed with dances and song. It is usually comic. The name of *Vaudeville* is a corruption of Val de Vire, the name of a valley in Normandy. One Olivier Basselin, a fuller in Vire, composed, about the middle of the fifteenth century, a number of humorous and more or less satirical drinking-songs, which took the name of their native place, Vaux de Vire.

2. **Une névrosée.** A woman with an unbalanced nervous system, a word very often used by our modern writers.

3. **L'adoration . . . du "moi"**: *the adoration of one's self, egotism.*

Page 163. — 1. **M. Burani.** A contemporary vaudevilist of third rank and author of the famous popular song *Les Pompiers de Nanterre.*

Page 164. — 1. **Emma Bovary.** Name of Madame Bovary, the heroine of the novel of that name by Flaubert. See article *Loti*, page 110, note 4.

2. **Un détraqué**: *a crazy fellow.*

3. **Ce . . . lieu**: *this frequenter of taverns and disreputable dens.*

4. **D'égoïsme démentiel**: *of mad egotism. Démentiel*, neologism not to be found in dictionaries. It comes from *démence*, madness.

5. **Beaucoup de cabotinage**: *a great deal of affectation. Cabotinage* comes from *cabotiner* and *cabotin*. It is a neologism not yet admitted by the Academy. The origin of *cabotin* is uncertain. "Peut-être dérivé de *caboter* (to ply in the coasting-trade), par comparaison entre les comédiens qui vont de ville en ville et les bâtiments (ships) qui vont de cap en cap. *Famil.* comédien, comédienne d'une troupe ambulante ou d'un théâtre de bas étage (of low order)."

Page 165. — 1. **Mais . . . livresque**: *but she has a theatrical conception of that kind of beauty, a conception such as is to be found in books,*

(livresque) in novels, i.e. *there is nothing genial in her ideas of what real beauty ought to be.*

2. **Elle est outrancière**: *in her actions and in her thoughts she goes beyond the limits of common sense and reason. Outrancier*, fem. *outrancière*, neologism not to be found in any dictionary. This term is generally applied to writers who do not know where and when to stop either in their naturalism or in their symbolism or in any "ism."

Page 166. — 1. **S'il . . . crapule**: *if he falls again into his low debauchery. Crapule*, properly speaking, means *excess in drinking.*

Page 167. — 1. **Une fillasse.** A woman of bad reputation.

Page 168. — 1. **Il . . . sotte**: *there is wickedness and cruelty in this silly girl. Néronisme*, from *Néron*, the famous Roman emperor, whose name has become a synonym for wickedness and cruelty.

Page 169. — 1. **Elle . . . ventre**: *she cannot get over that musket-ball in his body*, i.e. Hedda finds Eilert's suicide too vulgar; she should have liked him to die "en beauté," as she had told him herself when she handed him the pistol.

2. **L'assesseur . . . un pêcheur en eau trouble**: *Brack, the assessor, noways averse to fishing in troubled water.*

Page 170. — 1. **Une valse endiablée**: *a waltz played with the devil's own spirit.*

Page 171. — 1. **Alors, . . . je t'aime!** *Henry Becque*, the dramatic writer and the well-known author of *Les Corbeaux*, who said this to Jules Lemaître after the lecture on *Hedda Gabler*, meant, "Well! then! *Hedda Gabler* is nothing but the *Gabrielle* of Augier!"

"O père de famille, ô poète, je t'aime!"

is the last line of *Gabrielle*.

2. **Et . . . procès**: *and I don't deny having judged Hedda very severely*, or *having raised my voice against Hedda.*

3. **Paul Desjardins.** A master in one of the *Lycées* (high schools) of Paris, a fervent apostle of Neo-Christianity, one of the editors of *Le Relèvement*, a paper whose title speaks for itself, intended for the moral improvement of French people. He has been for a time a frequent contributor to the *Revue Bleue* and to the *Débats*.

ALLADINE ET PALOMIDES; INTÉRIEUR; LA MORT DE TENTAGILES, PAR M. MAURICE MAETERLINCK.

This piece of criticism was written for the weekly *Feuilleton dramatique* of the *Journal des Débats*, July 1, 1894, and has not yet appeared in book form. M. Jules Lemaître has very graciously allowed the editor to publish it in this book.

Maurice Maeterlinck, the famous Belgian dramatist, whose works belong to the school of Symbolism. His best-known dramas are: *L'Intruse*, *Les Aveugles*, *La Princesse Malène*, *Les Sept Princesses*.

Page 172. — 1. **Hydrocéphales**: *people of weak minds. Un hydrocéphale*, properly speaking, means *a person who has water on his brain.*

Page 173. — 1. **Ce . . . l'âme**: *what is going on in our souls without our being really conscious of it.*

2. **Ce . . . "moi"**: *the superficial outcomings of our inner self*, i.e. those things of the inner life which come very imperceptibly in contact with the outer world through the means of our material being.

3. **Schopenhauer.** A great German philosopher, the adversary of the doctrines of Fichte, Schelling, and Hegel, and well known for his pessimistic views and his scorn for women. (1788–1860.) See below, page 214, note 7.

4. **Des . . . "délocalisés"**: *little beings who have no real habitation, who belong to the land of dreams.*

5. **M. Brunetière.** See article *Paul Bourget*, page 77, note 1.

6. **Maeterlinck . . . le moi**: *Maeterlinck is the frightened and subtle poet of non-identity, of what is extrinsic in selfness itself.*

Page 176. — 1. **Pupazzi malades**: *sick dolls.*

Page 177. — 1. **Chaque . . . fois.** A quotation from Racine's *Bérénice.*

2. **"Qui te l'a dit?"** From Racine's *Andromaque.*

3. **"Ecoutez . . . aime."** From Racine's *Bajazet.*

4. **"Entre au couvent"**: *get thee to a nunnery;* from Shakespeare's *Hamlet.*

5. **"Etre . . . être"**: *to be or not to be*; ibid.

6. **"Jamais . . . demain"**: *oh, never shall sun that morrow see;* Lady Macbeth in Shakespeare's *Macbeth.*

7. **"Nos . . . couleur"**: *my hands are of your color;* ibid.

8. **"J'ai . . . sommeil"**: *Macbeth does murder sleep;* ibid.

Page 178. — 1. **Les . . . mièvres**: *the same over-fetched comparisons.*

2. **L'École des Femmes.** One of Molière's comedies.

3. **Monsieur Alphonse.** A comedy by Alexandre Dumas *fils.*

Page 179. — 1. **Des phénomènes télépathiques.** Phenomena belonging to telepathy. *Telepathy* is the direct communication of one mind with another otherwise than in ordinary and recognized ways. It is the supposed action of one mind on another at a distance, without the use of any material signs, and also the resulting mental state or affection.

Page 180. — 1. **Encore . . . planches:** *although somewhat difficult to be put on the stage. Les planches*, an expression often used for *la scène. Monter sur les planches:* to go on the stage, to become an actor.

Page 181. — 1. **Œdipe-Roi:** one of Sophocles' tragedies, — *Oedipus King.*

AMITIÉ.

Page 182. — 1. **Ni Achille ni Patrocle.** Personages from Homer's *Iliad*, famous for their friendship.

2. **Oreste et Pylade.** Personages from Racine's *Andromaque*, also famous for their friendship.

Page 184. — 1. **Cependant . . . chevaux:** *while the two horses. Cependant que* is a poetical expression used for *pendant que.* It is to be found in the well-known fable of La Fontaine, *Le Chêne et le Roseau.*

> ' Cependant que mon front au Caucase pareil
> Brave l'effort de la tempête."

Page 185. — 1. **Il . . . merci:** *thus the amazon was in his power.*

CHARITÉ.

Page 187. — 1. **Il . . . sottes:** *he was not angry with them for being capricious or foolish.*

Page 189. — 1. **Tout . . . marmiteux:** *all in tatters and in wretched condition.*

Page 193. — 1. **D'abord . . . mal:** *at first he did not know how to do it; he went at it the wrong way.*

Page 194. — 1. **Grabat:** *a pallet, a truckle-bed.*

LA CLOCHE.

Page 197. — 1. **Zingara** : *gypsy*.

2. **Bigarreaux.** A kind of cherry, called in English "red-and-white-heart cherry."

Page 198. — 1. **Nous . . . tours** : *we know only how to play tricks of sleight of hand or tricks with cards.*

2. **Es-tu sage?** *Are you a good girl?* *Sage* applied to a child means *good*, not *wise*.

3. **La tzigane.** Another name for *gypsy*.

Page 199. — 1. **La roulotte.** A kind of wagon used by gypsies.

Page 200. — 1. **Rien . . . chiquenaude . . .** : *the slightest touch makes it tinkle.* *Une chiquenaude* : a fillip.

Page 201. — 1. **Ne . . . sang** : *don't fret, don't worry.*

2. **Il . . . gueuses** : *he has squandered the money on bad women.* *Gueux* : poor, beggar, ragamuffin. The origin of the word is uncertain. *Gueux* was the name adopted by the league of Flemish nobles organized in 1566, to resist the introduction of the Inquisition into the Low Countries by Philip II. It had been previously given to them in contempt, and was afterwards borne by their followers in the succeeding war.

Page 203. — 1. **Suzie et Bettina Percival.** The two heroines of the well-known and charming novel of Ludovic Halévy, called *L'abbé Constantin.*

MARIAGE BLANC.

Page 204. — 1. **Nice . . . écartée** : *a villa situated some distance from the main road.* *Nice* and *Menton*, two cities situated on the southeastern coast of France, and famous for the mildness of their climates.

Page 205. — 1. **Veinules** : *small veins.*

BILLETS DU MATIN.

LETTRES À MA COUSINE.

Page 211. — 1. **Orléans.** Formerly the capital of Orléanais, now *chef-lieu* of the department of Loiret, situated on the Loire. Besieged by the English, who were then masters of the greatest part of France, in 1429, the

city was set free by Joan of Arc. This was the first great act of her divine mission.

2. **La Pucelle:** *the Maid.* Joan of Arc is often called *la Pucelle d'Orléans.* It is under this title that Voltaire wrote a very foul poem, thereby disgracing himself; but he was unable to tarnish the fame of the sweet innocent maiden who is known all through the world as the most touching and most beautiful figure of girlhood. The famous German poet, Schiller, has written a very fine tragedy on the French heroine, the *Jungfrau von Orleans.*

3. **Panathénées:** *panathanea.* It was the name of the feasts which were celebrated in Athens in the honor of Minerva.

4. **Perrault.** Charles Perrault, the author of *Parallèle des Anciens et des Modernes,* and especially of the *Contes de Fées,* which have been translated into all widely spoken languages. (1628–1703.)

5. **Casimir Delavigne.** A lyric and dramatic poet, born at Le Hâvre in 1793, died in 1843. His first important work, the *Messéniennes,* brought him at once to fame. These satires were directed against the *Restauration.* He then produced *Les Vêpres Siciliennes,* a tragic piece, followed by *L'École des Vieillards.* Among his other dramas are: *Louis XI, Le Paria, Marina Faliero, Les Enfants d'Edouard, La Fille du Cid.* Casimir Delavigne's fame has been rapidly decreasing since his death.

Page 212. — 1. **Tirebouchonnées:** *twisted in a corkscrew fashion.*

2. **Jouvenet.** A famous French painter (1644–1717). He painted many pictures for the royal palace in Versailles. Having lost the use of his right hand in consequence of paralysis, he did not get discouraged, but went on working with his left. In this manner he painted the famous ceiling of the House of Parliament in Rouen (Normandy), which is deemed one of his best, and his picture called *Magnificat* for the choir in *Notre-Dame.* His best-known pictures are: *Jésus chez Marthe et Marie, La Pêche Miraculeuse, La Résurrection de Lazare, La Descente de Croix, L'Ascension de Jésus-Christ,* etc.

3. **Dubois.** A modern French sculptor of great talent.

4. **Frémiet.** A well-known French sculptor still living.

5. **À califourchon:** *astride.*

6. **Tel, cet Aymerillot....** Allusion to the young hero of that name in Victor Hugo's *Légende des Siècles* (1st series), who took the city of Narbonne (Languedoc).

Page 213. — 1. **La "moyenâgerie."** Neologism. The sham representation of any object or piece of furniture of mediæval times.

Page 214. — 1. **Sainte-Beuve.** See article *Paul Bourget,* page 74, note 3.

2. **Taine.** See (second) article *Renan,* page 18, note 2.

3. **Adolphe.** A novel by Benjamin Constant. See article *Paul Bourget*, page 85, note 5.

4. **Fromentin.** A modern French painter and author. Most of his pictures are reproductions of Eastern life, and admirably true in their local coloring. As a writer he published an account of his travels in *Le Pays*, under the titles of *Visites Artistiques* and *Simples Pèlerinages*, and a successful romance, *Dominique*.

5. **Marc-Aurèle.** Marcus Aurelius, a Roman emperor and philosopher.

6. **Kant** (1724–1804). A great German philosopher. His *Philosophie critique* or *Idéalisme subjectif* changed the face of the philosophical world, and created a new system of philosophy. He is considered as the father of criticism and founder of Idealistic philosophy.

7. **Schopenhauer** (1788–1860). The well-known pessimist philosopher. His chief book, *The World as Will and Idea*, expounds the logic, the metaphysic, the æsthetic, and the ethic of his view. As to religion, his preferences were for Buddhism and Mysticism, and Anchoretic Christianity, rather than for the reigning forms of religion and Rationalistic Theism.

8. **Sully-Prudhomme.** See article *Daudet*, page 48, note 1.

9. **Henri Heine.** A great German poet and writer of strong personality. He was a very complex and paradoxical nature. A Jew by birth, he was baptized a Christian, — a step which proved to be one of the most unfortunate of his life. He lived a long time in Paris, where he consorted with the greatest writers then living in Paris. He died there in 1856, after many years of intense suffering.

10. **Alfred de Vigny** (1797–1863). A French romantic poet, author of *Eloa*, *Poèmes Antiques et Modernes*. His best-known novel is *Cinq-Mars*, a romance based on history and dealing with the great minister Richelieu.

11. **Les Fleurs du Mal**, by Beaudelaire. See article *Paul Bourget*, page 78, note 7.

12. **Balzac.** See article *Pierre Loti*, page 108, note 1.

13. **Madame Bovary et l'Education sentimentale**, by Gustave Flaubert. See article *Loti*, page 110, note 4.

14. **Zola.** See article, page 24.

15. **Daudet.** See article, page 36.

16. **Bourget.** See article, page 72.

17. **Maupassant.** See article, page 53.

18. **Loti.** See article, page 93.

19. **Marivaux.** See article *Paul Bourget*, page 85, note 3.

20. **Meilhac.** See article *Sarcey*, page 141, note 2.

21. **Anatole France.** See article, page 143.

Page 215. — 1. **Ah! que . . . question!** *How very embarrassing this gentleman's question is!*

Page 216. — 1. **Et . . . délie!** *What moral and physical relaxation solitude brings with it!*

2. **Un . . . souffrance:** *a dull remembrance of having suffered once. Memento,* a Latin word; a remembrance.

3. **On . . . humaine:** *one is less tempted to think too highly of the importance of a human life.*

Page 217. — 1. **Emile Richebourg.** A novelist of the third order who used to write *feuilletons* in the *Petit Journal.* A *feuilleton* is a periodical story which appears every day at the bottom of the newspaper.

Page 218. — 1. **Montépin.** A writer of the third order, author of several exciting novels which had great success among people of little culture.

RÉVOLTÉE.

Page 220. — 1. **C'est . . . veux:** *this is the very reason why I bear him a grudge.*

2. **Je . . . plus:** *I was quite exhausted.*

Page 223. — 1. **Parce . . . venu:** *because I am anybody.*

Page 224. — 1. **Toutes . . . coup:** *it would be a hard blow on my love.*

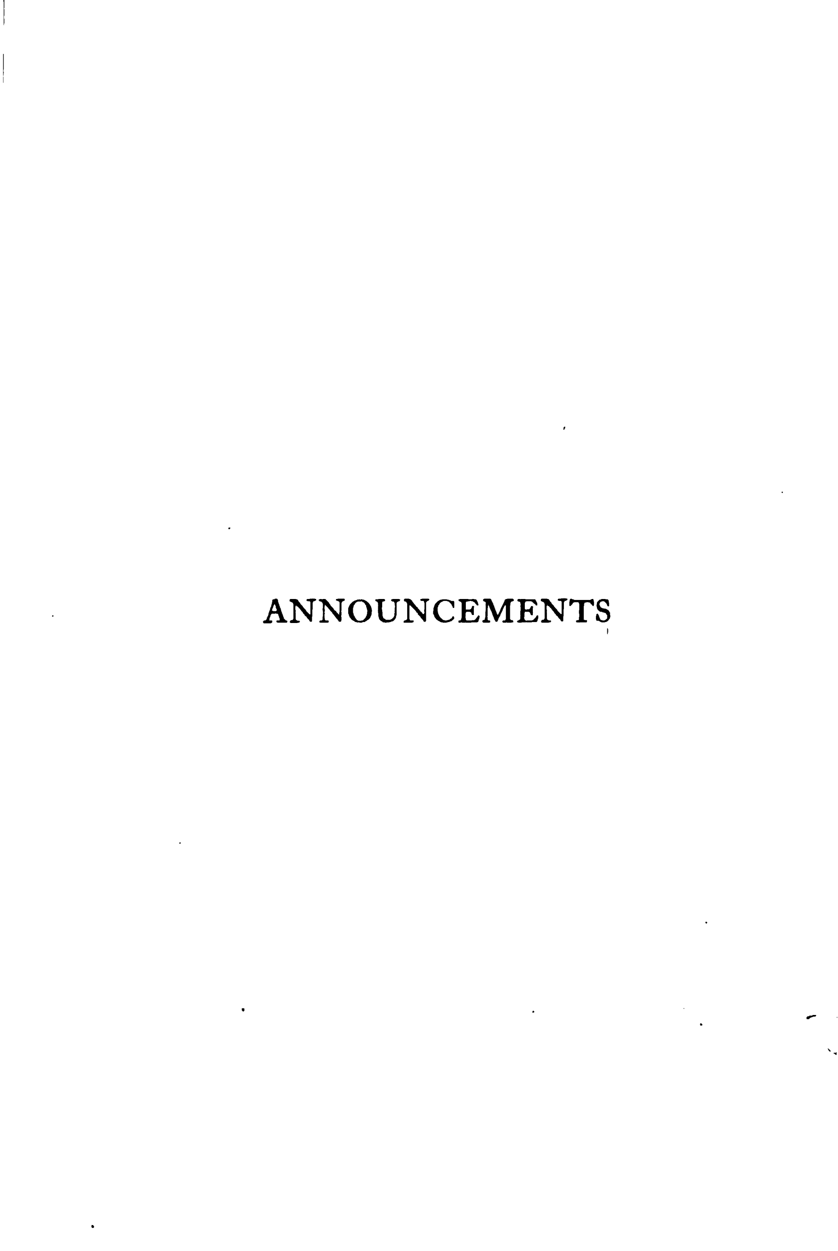
Page 229. — 1. **Nous . . . plus:** *we shall no longer go into society, go to receptions, parties, etc.*

2. **Tenez-vous-le pour dit:** *bear that in mind.*

3. **Les yeux battus:** *heavy eyes.*

Page 234. — 1. **À mon endroit:** *towards me.*

Page 235. — 1. **Voyez . . . M. André:** *see for yourself what is the result of M. André's strange zeal.*



ANNOUNCEMENTS

INTERNATIONAL MODERN LANGUAGE SERIES

FRENCH

	List price	Mailing price
About: La Mère de la Marquise et La Fille du Chanoine (Super)	$0.50	$0.55
Aldrich and Foster: French Reader	.50	.55
Augier: La Pierre de Touche (Harper)	.45	.50
Boileau-Despreaux: Dialogue, Les Héros de Roman (Crane)	.75	.85
Bourget: Extraits Choisis (Van Daell)	.50	.55
Colin: Contes et Saynètes	.40	.45
Corneille: Polyeucte, Martyr (Henning)	.45	.50
Daudet: La Belle-Nivernaise (Freeborn)	.25	.30
Daudet: Le Nabab (Wells)	.50	.55
Daudet: Morceaux Choisis (Freeborn)	.50	.55
Erckmann-Chatrian: Madame Thérèse (Rollins)	.50	.55
Féval: La Fée des Grèves (Hawtrey)	.60	.65
Fortier: Napoléon: Extraits de Mémoires et d'Histoires	.35	.40
Guerlac: Selections from Standard French Authors	.50	.55
Herdler: Scientific French Reader	.60	.65
Hugo: Notre-Dame de Paris (Wightman)	.80	.85
Hugo: Quatrevingt-Treize (Boïelle)	.60	.65
Jaques: Intermediate French	.40	.45
Josselyn and Talbot: Elementary Reader of French History	.30	.35
Labiche: La Grammaire and Le Baron de Fourchevif (Piatt)	.35	.40
Labiche and Martin: Le Voyage de M. Perrichon (Spiers)	.30	.35
La Fayette, Mme. de: La Princesse de Clèves (Sledd and Gorrell)	.45	.50
La Fontaine: One Hundred Fables (Super)	.40	.45
Lazare: Contes et Nouvelles		
First Series	.35	.40
Second Series	.35	.40
Lazare: Elementary French Composition	.35	.40
Lazare: Lectures Faciles pour les Commençants	.30	.35
Lazare: Les Plus Jolis Contes de Fées	.35	.40
Lazare: Premières Lectures en Prose et en Vers	.35	.40
Legouvé and Labiche: La Cigale chez les Fourmis (Van Daell)	.20	.25

INTERNATIONAL MODERN LANGUAGE SERIES

FRENCH — *continued*

	List price	Mailing price
Lemaître: Morceaux Choisis (Mellé)	$0.75	$0.80
Leune: Difficult Modern French	.60	.65
Luquiens: Places and Peoples	.50	.55
Luquiens: Popular Science	.60	.65
De Maistre: Les Prisonniers du Caucase (Robson)	.30	.35
Marique and Gilson: Exercises in French Composition	.40	.45
Maupassant: Ten Short Stories (Schinz)	.40	.45
Meilhac and Halévy: L'Été de la Saint-Martin; Labiche: La Lettre Chargée; d'Hervilly: Vent d'Ouest (House)	.35	.40
Mellé: Contemporary French Writers	.50	.55
Mérimée: Carmen and Other Stories (Manley)	.60	.65
Mérimée: Colomba (Schinz)	.40	.45
Michelet: La Prise de la Bastille (Luquiens)	.20	.25
Moireau: La Guerre de l'Indépendance en Amérique (Van Daell)	.20	.25
Molière: L'Avare	.40	.45
Molière: Le Malade Imaginaire (Olmsted)	.50	.55
Molière: Le Misantrope (Bôcher)	.20	.25
Molière: Les Précieuses Ridicules (Davis)	.50	.55
Montaigne: De l'Institution des Enfans (Bôcher)	.20	.25
Musset, Alfred de: Selections (Kuhns)	.60	.65
Pailleron: Le Monde où l'on s'ennuie (Price)	.40	.45
Paris: Chanson de Roland, Extraits de la	.50	.55
Potter: Dix Contes Modernes	.30	.35
Racine: Andromaque (Bôcher)	.20	.25
Renard: Trois Contes de Noël (Meylan)	.15	.17
Rostand: Les Romanesques (Le Daum)	.35	.40
Rotrou: Saint Genest and Venceslas (Crane)	1.00	1.10
Sainte-Beuve: Selected Essays (Effinger)	.35	.40
Sand: La Famille de Germandre (Kimball)	.30	.35
Sand: La Mare au Diable (Gregor)	.35	.40
Sévigné, Madame de: Letters of (Harrison)	.50	.55
Van Daell: Introduction to French Authors	.50	.55
Van Daell: Introduction to the French Language	1.00	1.10
Van Steenderen: French Exercises	.15	.20

INTERNATIONAL MODERN LANGUAGE SERIES

GERMAN — *continued*

	List price
Mueller: Deutsche Gedichte	$0.40
Müller: Deutsche Liebe (Johnston)	.45
Niese: Aus dänischer Zeit, Selections from (Fossler)	.35
Riehl: Burg Neideck (Wilson)	.25
Riehl: Der Fluch der Schönheit (Leonard)	.40
Riehl: Die vierzehn Nothelfer (Raschen)	.25
Rosegger: Waldheimat, Selections from (Fossler)	.35
Scheffel: Der Trompeter von Säkkingen (Sanborn)	.90
Schiller: Jungfrau von Orleans (Allen)	.70
Schiller: Maria Stuart (Nollen)	.75
Schiller and Goethe: Correspondence (Selections) (Robertson)	.60
Schücking: Die drei Freier (Heller)	.30
Seeligmann: Altes und Neues	.35
Seume: Mein Leben (Senger)	.40
Storm: Der Schimmelreiter (MacGillivray and Williamson)	.70
Storm: Geschichten aus der Tonne (Brusie)	.35
Storm: Immensee (Minckwitz and Wilder)	.30
Storm: In St. Jürgen (Beckmann)	.35
Super: Elementary German Reader	.40
Thiergen: Am deutschen Herde (Cutting)	.50
Van Daell: Preparatory German Reader	.40
Volkmann-Leander: Die Träumereien an französischen Kaminen (Jonas and Weeden)	.40
Von Sybel: Die Erhebung Europas gegen Napoleon I (Nichols)	.40
Zschokke: Der zerbrochene Krug (Sanborn)	.25

SPANISH

Alarcón: Novelas Cortas (Giese)	.90
Becquer: Legends, Tales, and Poems (Olmsted)	1.00
Esrich: Fortuna, and El Placer de No Hacer Nada (Gray)	.50
Galdós: Doña Perfecta (Marsh)	1.00
Gil y Zárate: Guzmán el Bueno (Primer)	.75
Moratín; El Sí de las Niñas (Ford)	.50
Pereda: Pedro Sánchez (Bassett)	1.00
Valera: El Pájaro Verde (Brownell)	.40

82½

GINN AND COMPANY PUBLISHERS

[illegible]

